U d'/of OTTAWA
39003002232394

UNE FORME DU MAL DU SIÈCLE

DU SENTIMENT

DE LA

SOLITUDE MORALE

AU XIXe SIÈCLE

ANGERS. — IMPRIMERIE DE A. BURDIN ET Cie
Rue Garnier, 4

UNE FORME DU MAL DU SIÈCLE

DU SENTIMENT

DE LA

SOLITUDE MORALE

CHEZ LES ROMANTIQUES ET LES PARNASSIENS

J. M. Boyer
a. m. i

PAR

RENÉ CANAT
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Professeur agrégé au Lycée d'Angers
Docteur ès-lettres

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1904

Droits de traduction et de reproduction réservés

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

39003 002232394

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

PQ
287
.C3
1904

http://www.archive.org/details/uneformedumaldus00cana

AVANT-PROPOS

Je me propose d'étudier l'une des formes de ce qu'on a appelé « le mal du siècle ». De tous les motifs de tristesse que le XIXe siècle a connus, il me semble que la Solitude morale a été le plus aigu, « cette solitude morale, dit M. Bourget (1), où vivent tant de personnes aujourd'hui que l'on peut bien dire que c'est le sort non pas de tel ou tel individu, mais de l'homme moderne lui-même. »

Ce n'est pas, à vrai dire, une conquête du XIXe siècle. Nous n'avons rien inventé, puisqu'il y a toujours eu des âmes solitaires. Quand Lamartine soupirait : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé », il ne faisait que traduire dans l'*Isolement* cette toute simple solitude du Regret, vieille comme l'âme de l'homme. Et quand il ajoutait : « Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ? » il exprimait après bien des moralistes, après l'*Ecclésiaste*, après l'auteur de l'*Imitation*, cette nostalgie d'une autre vie et d'un autre monde que les idées chrétiennes sur notre « vallée de larmes » aggravèrent, et dont Chateaubriand (chapitre du Vague des Passions) a signalé l'importance dans la formation de notre mélancolie. Mais de pareilles tristesses ont toujours trouvé leur guérison, même dans notre XIXe siècle si désolé. La foi des croyants a toujours su, en définitive, leur

(1) *Études et portraits*, article sur Vigny.

faire supporter leur exil, et les regrets d'un amour évanoui se sont corrigés, même chez les plus désolés comme le fut Musset, dans l'attente d'un nouvel amour : « Il faut aimer sans cesse après avoir aimé » ou dans le souvenir consolant d'un passé qui fut cher : « J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle... »

Pour que la Solitude morale soit devenue si rapidement et si profondément la tristesse commune à une foule d'esprits, d'ailleurs si différents à tant d'égards, il a fallu qu'une même époque, je dirais volontiers une même génération, celle de 1815, trouvât autour d'elle un concours vraiment extraordinaire de circonstances favorables à son épanouissement. Il est certain qu'ici comme ailleurs, une très large place doit être faite à l'influence de Chateaubriand. La Solitude morale fut vraiment le mal de René : « J'étais seul, seul sur la terre... En regardant les lumières qui brillaient dans la demeure des hommes, je songeais que sous tant de toits habités, je n'avais pas un ami. » Ce cri est purement égoïste. René n'aime pas les hommes et ne les comprend pas. Sa solitude est le sentiment d'être unique et supérieur : il y aura toujours plus ou moins d'orgueil à la source de cette maladie-là. En outre, l'intimité qu'il ne pouvait trouver au dehors, Chateaubriand était incapable de la trouver avec lui-même dans son éternel tête à tête avec son moi. Il avait l'adoration de son image et cherchait la volupté de la sentir conforme à ses désirs ou à ses ambitions. Mais toute une partie de son âme lui était étrangère et il en souffrait. Il sentait qu'il était à l'extérieur de son propre mystère : « Je me mis à sonder mon cœur, à me demander ce que je désirais. Je ne le savais pas, mais je crus tout à coup que les bois me seraient délicieux. » Torturé par le vague des passions, il ne savait comment satisfaire « le démon de son cœur. » Et puis, étranger à tout ce qui dans son moi brumeux lui échappait, il l'était aussi à tout ce qu'il pouvait éclairer et saisir. Avide d'infini, très voluptueux, il connut l'étrange disproportion du rêve et de la réalité. Les jouissances qu'il avait le plus désirées lui échappaient aussitôt qu'il les tenait : elles ne parlaient plus à son cœur. La trop grande richesse de son âme la laissait vide et inoccupée. Ainsi, quand

elle put posséder le manteau de la déesse, « Salammbô restait mélancolique devant son rêve accompli. »

Orgueil et mépris des hommes, égoïsme voluptueux et poursuite inassouvie de la « sensation », incohérence morale et ignorance des réelles exigences de l'âme : voilà certainement l'héritage de René et il est sûr que tout cela se retrouvera dans l'exaspération de la Solitude. Mais si Chateaubriand a lancé la première plainte, il faut avouer qu'il y a mêlé beaucoup de suffisance et de jouissance. Il a eu pour lui-même beaucoup de pitié avec un grand mélange d'admiration. Il a trop pleuré sur lui-même et il a pleuré avec volupté; sa solitude née de l'orgueil a fortifié son orgueil. Il a été pour tout un peuple l'enchanteur Merlin : mais il s'était déjà enchanté lui-même de ses féeries. Il laissait beaucoup à faire aux fils de René. Je voudrais citer brièvement quelques-uns des plus célèbres cris de solitude chez les écrivains du XIXe siècle et démêler, avec les principales formes de la solitude, les raisons qui l'ont aggravée.

*
* *

Deux contemporains de Chateaubriand ont très minutieusement précisé la nature de leur isolement, en même temps qu'ils en cherchaient les raisons. Je laisse de côté Mme de Staël pour l'instant; j'aurai trop souvent à parler d'elle dans différents chapitres pour résumer en quelques mots ses pénétrantes idées sur la Solitude. Et j'en dirais autant de Sénancour, qui me servira beaucoup pour cette étude, s'il n'avait mêlé dans son personnage d'Obermann des cris lyriques et romantiques à des théories d' « idéologue » comme on disait alors. Je ne parle pas encore ici du théoricien : je me contente pour caractériser sa misère d'isoler quelques cris de solitude. Voici le plus important : « De doux climats, de beaux lieux, le ciel des nuits, des sons particuliers, d'anciens souvenirs, les temps, l'occasion, une nature belle, expressive, des affections sublimes, tout a passé devant moi, tout m'appelle et tout m'abandonne. Je suis seul : les forces de mon cœur ne sont point communiquées, elles

réagissent dans lui, elles attendent. Me voilà dans le monde, errant, solitaire au milieu de la foule qui ne m'est rien ; comme l'homme frappé dès longtemps d'une surdité accidentelle, et dont l'œil avide se fixe sur tous ces êtres muets qui passent et s'agitent devant lui, il voit tout et tout lui est refusé, il devine les sons qu'il aime, il les cherche et ne les entend pas, il souffre le silence de toutes choses au milieu du bruit du monde. Tout se montre à lui, il ne saurait rien saisir : l'harmonie universelle est dans les choses extérieures, elle est dans son imagination, elle n'est plus dans son cœur ; il est séparé de l'ensemble des êtres, il n'y a plus de contact : tout existe en vain devant lui, il vit seul, il est absent dans le monde vivant. » (Édit. Charpentier, p. 100.)

Rapprochez de cette page quelques autres réflexions sur la nécessité pour les hommes d'unir leurs âmes : « L'homme aime les hommes parce qu'il sent comme eux... Il est lié à tout ce qui sent... Un être isolé n'est jamais parfait... Toute possession que l'on ne partage point exaspère nos désirs sans remplir nos cœurs : elle ne les nourrit point, elle les creuse et les épuise... » Qu'on relise surtout l'éloge passionné de l'amour (p. 279 sqq.) : une première différence avec René est sensible. Obermann a plus de cœur et moins d'orgueil. Sainte-Beuve nous a rapporté une de ses réflexions sur la littérature en qui Sénancour voyait « l'art par excellence, celui d'écrire pour le bonheur des hommes. » Obermann ne cherche point à se distinguer par une pose orgueilleuse (1). Il nous épargne les convulsions et les tragiques douleurs du héros romantique ; il se défie du rêve qui est trop souvent l'aveuglement de l'esprit, et du reste — comme plus tard Vigny — il est incapable de se faire illusion par la rêverie (2). Sa misère est d'abord dans son cœur ; elle est le désir de donner et de recevoir, avec la douleur de n'y point réussir. Très réellement, un souffle de charité évangélique a passé sur cet incrédule, fils des esprits forts du XVIIIe siècle. Et

(1) « Je ne prétends pas au milieu des hommes opposer directement ma manière à la leur » (p. 89).

(2) « Je voulus embellir par le prestige de l'imagination ces objets multipliés qu'ils [les hommes] proposent à leurs passions... Je le voulais, je ne le pus pas » (*Ibid.*).

il a des angoisses que ne connaissaient ni les Cabanis, ni les Destutt de Tracy.

Car sa misère est aussi dans sa tête ; elle relève autant de la raison que du cœur. Obermann a l'intelligence qui manquait à René : il veut d'abord voir clair dans son âme, et ne point dissoudre sa personne dans le monde extérieur : « Ce jour d'irrésolution fut du moins un jour de lumière, écrit-il de l'une de ses crises... J'ai joui pour la première fois de la conscience de moi-même... Je fus enfin moi-même. » Surtout, il voudrait pénétrer le mystère du monde, l'énigme de la destinée : « Je ne veux point jouir, je veux espérer, *je voudrais savoir* » (p. 85). Il a l'humeur métaphysique, la curiosité du mystère jointe au tourment de ne pouvoir l'éclaircir (1). Quel est le sens de la vie? Quelle est la loi du monde? La raison ne peut répondre, et Obermann se sent isolé en face des graves questions de la vie. Il l'est d'autant plus qu'il voudrait agir et qu'il ne peut le faire, parce que la volonté ne fait rien où l'intelligence n'est pas lucide ; il est à la fois un désenchanté et un désœuvré. « On ne parle que de réprimer ses passions et d'avoir la force de faire ce qu'il faut; mais au milieu de tant d'impénétrabilité, montrez donc ce qu'il faut. Pour moi, je ne le sais pas et j'ose soupçonner que plusieurs autres l'ignorent... Peut-être une connaissance certaine et un but connu ne sont-ils ni selon notre nature ni selon nos besoins. Cependant il faut vouloir. C'est une triste nécessité, c'est une sollicitude intolérable d'être toujours contraint d'avoir une volonté quand on ne sait sur quoi la régler » (p. 225).

Obermann a souffert de la solitude de la raison et de la solitude du cœur. Il est le premier en date de nos analystes désenchantés. Il est, par l'intelligence, de la famille des Benjamin Constant et des Sainte-Beuve. Mais il avait de plus qu'eux les inquiétudes de la sensibilité. Et c'est par toutes ces qualités réunies qu'il annonce un peu le génevois Amiel sur lequel nous reviendrons, mais surtout Alfred de Vigny qui fut son vrai fils spirituel.

Plus encore que Chateaubriand Vigny est une âme solitaire.

(1) Cf. les discussions sur les religions, la morale, le suicide, l'immortalité un peu partout dans le roman, sur les pressentiments et les songes (p. 208).

La Solitude morale n'est pas chez lui un pur sentiment, elle devient idée : le poète l'étend comme une loi à toutes les âmes. Dans son premier recueil de 1822, *Moïse* exprimait la misère de l'homme de génie que sa grandeur isole du reste des hommes. Cet élu de Dieu qui a fait couler la source du rocher et fait ranger « le fleuve aux grandes eaux » sur le passage de son peuple ne reçoit de ses fidèles qu'une admiration mêlée d'effroi. Il est trop près de Dieu pour être près des hommes. Il est trop grand pour être aimé et pour être heureux. « J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire (1)... » Et c'est encore l'idée de l'isolement des créatures qui est au fond de l'admirable recueil des *Destinées* (2). Le *Mont des Oliviers* (1843) c'est l'isolement religieux de l'âme dont les plaintes à Dieu restent vaines. Jésus, dans sa veillée sanglante, lève les yeux au ciel pour obtenir de son Père un appui dans sa misère morale ; « Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas (3). » La *Maison du Berger*

(1) Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
Les hommes se sont dit : « Il nous est étranger ».
Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,
Car ils venaient hélas ! d'y voir plus que mon âme.

(2) M. P. Bourget écrit (*Études et portraits*, article sur Vigny) : « Vigny n'a chanté qu'une misère celle de la Psyché abandonnée qui cherche en vain avec qui échanger son secret, exilée immortelle que ses sœurs méconnaissent sur une terre qui ne sera jamais sa patrie. » Mais c'est trop subtiliser que de voir dans la *Mort du Loup*, la solitude dans le malheur, et dans la *Maison du Berger* la solitude dans le bonheur. Et c'est bien exagérer que de commenter la phrase du Journal sur le jugement dernier « ce sera ce jour-là que Dieu viendra se justifier devant toutes les âmes » comme le fait Bourget ; « ... se justifier, c'est-à-dire montrer qu'il y a une correspondance entre notre âme et la nature, que cette âme par suite n'est pas seule ».

(3) Il eut froid. Vainement il appela trois fois :
Mon Père ! Le vent seul répondit à sa voix...
Il se prosterne encore, il attend, il espère...
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir. »

Amiel a écrit quelques lignes qui sont comme la contrepartie de ce poème, sur Dieu solitaire en face des hommes qui le méconnaissent : « Être méconnu même par ceux qu'on aime... Si Dieu pouvait souffrir, c'est la blessure que nous lui ferions tous les jours. Lui aussi, lui surtout est le souverainement incompris » (*Journal*, 27 mai 1849). Mais déjà cette idée est dans Vigny, car si Jésus symbolise l'homme solitaire en face de Dieu, il est aussi en un sens le Dieu que les hommes méconnaissent. Voir le couplet :

Hélas ! Je parle encor que déjà ma parole
Est tournée en poison dans chaque parabole.

exprime entre autres choses — car cette pièce est assez confuse — l'isolement de l'homme en face de la Nature, si indifférente à nos misères, si dure pour notre néant, si étrangère, si lointaine, aussi lointaine que Dieu, quoique les romantiques aient cru trouver en elle la seule consolatrice pour leur cœur tourmenté (1). La Nature n'a pas besoin de l'homme, elle sait que l'humanité passera et d'avance elle est fière de la solitude où elle se complaira quand l'homme aura disparu. Enfin la *Colère de Samson* (15 janvier 1864 dans la *Revue des Deux-Mondes*, œuvre posthume) traduit, dans le symbole de Samson trompé par Dalila, l'éternel mensonge de la passion et la solitude de l'homme dans l'amour (2).

Le fond de la détresse de Vigny, c'est l'isolement de l'homme supérieur. Ce n'est pas *toute* la solitude, mais c'en est le principe. L'exil dans la société humaine apparaît au poète comme la rançon fatale de la distinction et la punition du génie. Vigny disait de son poème *Moïse* : « Aucun de mes poèmes encore n'a dit toute mon âme, mais s'il y en a un que je préfère aux autres c'est *Moïse* .. Ce grand nom ne sert que de masque à un homme de tous les siècles et plus moderne qu'antique (3) ». Je préciserai plus loin les motifs de cette solitude que l'on explique trop généralement et trop commodément par le seul orgueil du « Poète » en qui Vigny voyait le véritable homme supérieur parmi tous les génies. Il est certain que Vigny était orgueilleux, — et qui

(1) Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.
... On me dit une mère et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.

(15 juillet 1844.)

(2) L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour.
... Il ira dans la ville et là, les vierges folles
Le prendront dans leurs lacs aux premières paroles.
... Et plus ou moins la femme est toujours Dalila.
... Toujours ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr
La femme, enfant malade et douze fois impur!
... J'ai donné mon secret : Dalila va le vendre.

(3) Lettre à Mlle Maunoir, citée par M. Léon Séché (*Revue Bleue* du 30 mars 1901).

donc ne l'était pas dans un âge où chaque artiste s'imaginait accomplir une mission divine? Je remarque cependant que son individualisme n'était pas uniquement de l'orgueil, au sens méprisant du mot; j'y vois aussi et surtout la réserve d'une âme qui n'aimait pas à se livrer, le point d'honneur ou plutôt l'honneur du gentilhomme et du soldat, et le stoïcisme qui commande d'accepter comme un devoir la souffrance qui vient du mal et celle qui vient du doute. Cet homme supérieur n'était point tellement détaché de la société, et c'est d'ailleurs ce qui donna à sa solitude morale une forme très particulière et très noble.

Elle fut avant tout la solitude du cœur et l'absence d'amour, le sentiment que l'homme supérieur peut donner sa tendresse, mais qu'il ne reçoit pas la récompense de ses bienfaits et de son amour. Moïse est malheureux d'être trop admiré et non de ne pas l'être assez. Il se plaint qu'aux yeux de son peuple l'homme de génie cache en lui l'homme, et le poème n'exprime pas la misère d'un talent méconnu mais la souffrance d'un cœur incompris. Si grandioses que soient les figures symboliques par lesquelles Vigny a traduit ses idées, elles restent bien humaines, bien humbles, bien désolées par leurs appels à la pitié (Samson et Jésus). Et ces héros sont encore humains par leur désir d'éclairer les hommes, de guérir leurs souffrances et leurs égarements. C'est même pour cela que leur isolement en est aggravé. Ils ne réclament rien qu'ils n'aient déjà donné. Moïse « élève ses regards » lorsque son peuple souffre ; et c'est aussi une élévation en faveur des souffrances humaines que la prière de Jésus à son Père dans le Jardin de Gethsémani.

Mais ce n'est pas encore assez dire. L'homme supérieur n'a pas seulement des souffrances personnelles, il n'a pas seulement de la pitié, de la tendresse active pour les hommes dont il est éloigné. Il connaît en outre les souffrances les plus aiguës de l'humanité. Il devient « homme » par certaines misères et c'est pourquoi j'ai dit qu'une forme au moins de la Solitude morale de Vigny était non plus une misère d'exception mais la souffrance de toute âme qui veut un peut réfléchir : c'est la solitude de l'intelligence en face de l'énigme de la vie. Nous ne savons

ni d'où nous venons ni où nous allons — et je reconnais les inquiétudes d'Obermann exprimées dans la prière du Mont des Oliviers. Ici Jésus n'est plus l'homme supérieur, il est homme et il parle en homme. S'il sent plus vivement que d'autres cette impuissance à éclairer les mystères de notre destinée, c'est que l'homme supérieur pose plus nettement les questions que la foule, et les a plus souvent présentes à l'esprit puisqu'il vit davantage par la pensée ; c'est aussi qu'éclairant plus de problèmes il sent davantage la détresse d'en rencontrer un qu'il ne peut résoudre ; et c'est enfin que se sentant investi de la mission de guider les hommes, la solitude de son intelligence se complique de l'angoisse de sa responsabilité et de l'avortement de sa tendresse. Mais en somme il y a surtout, et tout au premier plan, dans les appels de Jésus l'appel de l'humanité tout entière et l'éternelle invocation des esprits que l'idée religieuse a tourmentés, c'est-à-dire à peu près tout le monde, car depuis « plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent » il n'est personne, je crois, qui n'ait au moins une fois avant ou au moment de mourir, pensé à cette question-là.

Et c'est pourquoi la Solitude morale a trouvé dans Vigny un interprète aussi pénétrant. Il l'a ressentie comme homme supérieur — et comme homme. Car n'est-ce pas encore une souffrance humaine que cette solitude des âmes dans l'amour et dans la Nature qu'il a exprimée par la *Colère de Samson* et *la Maison du Berger*? L'humanité lui apparaît comme exilée sur une petite motte de terre, dans le « petit cachot de l'univers ». Rien au-dessus ni autour d'elle. Dieu est muet dans son Paradis et la Nature est vide. Dans cette société humaine il y a des hommes et des femmes qui ont l'air de se mêler et qui en réalité sont deux camps étrangers et ennemis. Et au milieu de toutes ces solitudes l'âme supérieure est encore plus exilée que toutes les autres (1), et le poète l'est encore plus

(1) Les grandes figures symboliques de Vigny (les Moïse, les Samson, les Jésus sont intéressantes par un mélange d'individualisme et d'humanité. Jésus souffre comme homme : car il est le symbole de l'humanité en face de Dieu, et il souffre comme homme supérieur car il est dieu parmi les hommes.

que tous les hommes de génie, car s'il a les mêmes inquiétudes de l'intelligence que les autres hommes il a de plus qu'eux la solitude de son cœur. —

C'est donc un besoin d'amour qui inclina Vigny vers les hommes, et c'est l'absence d'amour qui fit sa misère. Vigny était un tendre. Mais dans la solitude morale de Musset, je retrouve l'égoïsme de René avec plus de sens psychologique. Sans doute il est un peu surprenant de rencontrer ce poète parmi les grands solitaires du siècle. Sa vie comme d'ailleurs sa philosophie de l'amour auraient dû le préserver de l'isolement. On le voit d'abord gaspiller dans les plaisirs son insouciante jeunesse : au moment où il commence à s'en dégoûter, il trouve sur son chemin un amour passionné pour remplir son cœur, puis quand vient la crise, avec le mépris de la femme, et aussi de lui-même, il a le bonheur d'être à demi consolé par cette croyance que le souvenir est plus doux que la passion et que le bonheur de la vie n'est pas d'aimer mais d'avoir aimé. L'amusement avec les femmes, puis l'amour après les amours, et, pour finir, le charmant retour du cœur vieillissant sur les joies de l'amour disparu, tout cela occupe l'existence de Musset. Les sens, le cœur, l'imagination semblent y trouver leur compte... D'où viennent alors les bâillements de Fantasio? Dans cette charmante pièce, un peu décevante au théâtre, mais si jolie à la lecture, le jeune bourgeois Fantasio, qui promène sa lassitude de vivre au milieu des réjouissances données à Munich pour le mariage d'une petite princesse de pays bleu, confie les causes de son ennui à l'ami Spark, grand buveur de bière et fumeur de pipes, gros réjoui un peu vulgaire que la confidence du mélancolique Fantasio ne laisse pas d'ahurir.

« Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe !... Je suis sûr que cet homme-là a dans la tête un millier d'idées qui me sont absolument étrangères : son essence lui est particulière. Hélas ! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble ; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations; mais dans l'intérieur de toutes ces

machines isolées quels replis! quels compartiments secrets! C'est tout un monde que chacun porte en lui, un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence! Quelles solitudes que tous ces corps humains! »

Dans *la Coupe et les Lèvres* le chœur dit à Frank (I-1) :

> L'âme, rayon du ciel, prisonnière invisible
> Souffre dans son cachot de sanglantes douleurs.
> Du fond de son exil elle cherche ses sœurs,
> Et les pleurs et les chants sont les voix éternelles
> De ces filles de Dieu qui s'appellent entre elles.

Les âmes s'appellent, mais se répondent-elles? Musset ne le croit pas. Il croit que les âmes sont impénétrables aux âmes et que la personnalité de chacun de nous garde jalousement son secret : l'âme du poète surtout est solitaire et incomprise. Quelque volonté que nous en ayons nous ne pouvons jamais nous livrer en entier. Les larmes que nous versons ne sont pas nos vraies larmes : tout ce qui est signe est mensonge, la parole trompe l'idée, la gaîté des yeux fausse la joie du cœur; nous sommes réduits à échanger des banalités; c'est pourquoi Fantasio parle de ces compartiments secrets, de ces machines isolées qui rappellent un peu les machines à ressort de Mme du Deffand (1).

Au reste, il n'y a dans sa souffrance aucune sympathie pour les hommes dont il ne se soucie pas. Ce qu'il déplore, c'est moins l'impossibilité où il est de communiquer avec les hommes que son ennui de trop se connaître et de retrouver en lui, à chaque examen de conscience, la monotonie des mêmes sentiments ou des mêmes idées. Il est le monsieur qui voudrait sortir *de sa peau* une heure ou deux pour se débarrasser d'une personnalité qui lui pèse. Écoutez-le poursuivre sa confession : « Mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. Tous les coins m'en sont cent fois plus connus; toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués ; je m'y suis promené en cent fois plus de sens dans cette cervelle délabrée, moi son seul habitant! Je m'y suis grisé dans tous les

(1) Voir plus loin, chapitre Ier, § 1.

cabarets. Je m'y suis roulé comme un roi absolu dans un carrosse doré ; j'y ai trotté en bon bourgeois sur une mule pacifique et je n'ose seulement pas maintenant y entrer comme un voleur, une lanterne sourde à la main. » La solitude de Fantasio n'est pas un éveil du cœur, le désir de sympathiser avec le monsieur qui passe : j'y vois simplement la fatigue du viveur et l'ennui de l'analyste. Fantasio voudrait être autre qu'il n'est ; il ne songe pas un instant à vivre avec les autres. Son cri est purement égoïste. Il habiterait volontiers une autre maison que la sienne, à condition d'en chasser le propriétaire. Il est bon romantique par ce trait. Quand nos romantiques veulent ressusciter un personnage historique, ils essaient ordinairement soit de loger en lui leur personnalité, soit de lui voler la sienne pour agrandir leur moi ; ils sont d'une façon ou de l'autre pour l'annexion : ils voudraient que rien de ce qui est homme ne leur fût étranger. Et comme ils n'y réussissent pas toujours, ils se disent solitaires, ils gémissent d'être enfermés en eux-mêmes... Tel est l'isolement de Fantasio quand il voit passer le monsieur à breloques; sa souffrance est la seule qui l'intéresse, bien qu'il semble gémir sur les solitudes que sont « tous ces corps humains »... Il ne songe pas un instant à faire effort pour rapprocher son âme de celle des autres hommes et diminuer ainsi les chances qu'il a de ne pas comprendre le monde où il vit et de n'en être pas compris... Non, il souhaite voir passer en lui tous les sentiments, toutes les sensations, tous les rêves, toutes les idées qui font l'essence des autres hommes, mais sa chimère est vaine; il se sent attaché au même moi sans pouvoir s'en dégager.

Fantasio souffre d'avoir trop vécu par le sentiment. Il a épuisé toutes les émotions. Il finit par sentir les limites du cœur et l'impossibilité de renouveler sans cesse la passion. Il se consume lentement dans l'ennui. Il sait qu'il ne rencontrera plus rien de nouveau et que le plaisir même, s'il le trouvait encore, passerait vite en laissant l'âme inassouvie. Sa solitude n'est plus le sentiment de la duperie des êtres auxquels l'homme engageait imprudemment son cœur; elle est l'angoisse de reconnaître en soi une sensibilité très limitée alors qu'on aspirait à l'infini et

qu'on se croyait capable d'éprouver et de revivre tous les sentiments qui avaient fait tressaillir l'humanité (1).

Cette forme d'ailleurs tout égoïste de solitude morale a plus ou moins pénétré l'âme des enfants du siècle. Avec l'impuissance du sentiment à étreindre l'infini, on a connu la faiblesse de l'imagination à renouveler les rêves. Flaubert l'avait bien vu quand il ridiculisait le romantisme. On sait que cet excellent homme avait des haines féroces et qu'en particulier il ne pardonnait pas aux romantiques d'avoir immolé l'art à la passion, à l'HHHâmour avec « toutes sortes d'H » comme il disait dans ses joviales plaisanteries. Il suffisait d'amener la conversation sur la lignée de René pour faire dire pas mal de vérités, et aussi quelques sottises au bon géant. Musset surtout l'exaspérait : sa Correspondance donne l'idée de la jolie façon dont il l'habillait (cf. plus loin chap. v). Et c'est pourquoi sans doute Mme Bovary ressemble un peu à Fantasio. Fantasio est solitaire pour avoir trop gaspillé son cœur, et Mme Bovary pour avoir trop rêvé. Tous deux comprennent trop tard que la sensibilité et l'imagination peuvent bien un moment exalter l'âme, mais qu'elles sont impuissantes à satisfaire les convoitises infinies qu'elles ont imprudemment excitées. Fantasio sent la passion s'écrouler sur elle-même; Mme Bovary voit ses rêves tomber « comme des hirondelles blessées ». Le cœur ne saurait toujours renouveler le sentiment, ni l'imagination créer de nouveaux rêves. De toute façon l'âme sent les limites quand on veut trop la remplir, et c'est bien de part et d'autre la même espèce de solitude (1).

Après cela, les romans de Flaubert étant à peu près impersonnels, il est évident que la solitude morale des personnages ne prouve rien du tout pour l'auteur, ou plutôt elle prouverait que Flaubert n'estimait guère un tel sentiment puisqu'il en faisait l'apanage d'une déséquilibrée, ou encore d'un raté comme ce Frédéric Moreau de l'*Éducation sentimentale*.

(1) Je n'ai point parlé d'une forme de solitude extrêmement rare chez Musset : en amour la solitude des âmes dans l'union des corps. On trouve dans sa Confession d'un enfant du siècle : « Pendant que tes lèvres touchaient les siennes... vous étiez plus loin l'un de l'autre que deux exilés aux deux bouts de la terre séparés par le monde entier ». Ceci deviendra chez Maupassant la philosophie même de l'amour.

On trouve pourtant dans la correspondance :

Lettre à sa mère (1851) : « Tout ce que tu me dis sur l'oubli des absents ne m'étonne nullement : tel est le commerce des âmes... Grâce à de vieilles sympathies on avait foi en une communauté sentimentale qui n'existe plus. On se disait : quand j'en aurai besoin, elle me viendra en aide. On l'appelle : l'oreille amie n'entend même plus votre langage. D'un homme à un autre homme, d'une femme à une autre femme, d'un cœur à un autre cœur, quels abîmes ! » et encore : « Chaque chose est un infini, le plus petit caillou arrête la pensée comme l'idée de Dieu. Entre deux cœurs qui battent l'un sur l'autre, il y a des abîmes ; le néant est entre eux, toute la vie et le reste. L'âme a beau faire, elle ne brise pas sa solitude ; elle marche avec elle, on se sent fourmi dans un désert et perdu, perdu... » (*A un ami*, 1852), et ceci : « Il me semble que je traverse une solitude sans fin pour aller je ne sais où... » (*A G. Sand*, 1875) ». Il y a un écho de ces plaintes dans la Tentation de saint Antoine. L'ermite se sent perdu dans l'immense univers. Ses sens, son intelligence, son cœur ne peuvent se prendre à rien. Tout passe devant lui, les formes et les êtres défilent dans une fantasmagorie décevante. Le Dieu même qu'adore Antoine disparaît avec les autres dieux. Reste, il est vrai, la science, mais elle ne pénètre pas l'âme. Il n'y a pas autour de nous de réalité solide mais un perpétuel mirage : Antoine est un isolé ; de là son rêve de se fondre dans la nature et de se rattacher étroitement à tout ce qui vit (1). La solitude de Flaubert fut en un sens philosophique en face de l'univers ; et ce fut aussi une solitude d'artiste en face des bourgeois qu'il méprisait. M. Faguet l'appelle joliment « un moine littéraire, reclus et un peu farouche (2). » Il méprisait les hommes et c'est pourquoi il se recroquevilla dans sa coquille : mais tout en les méprisant, il ne pouvait en détacher ses regards : il avait la volupté et la souffrance de leur bêtise, et en même temps

(1) « J'ai envie de voler, de nager, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes... porter une trompe... descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière ».

(2) *Collection des grands écrivains.*

la joie et la douleur de sa solitude. Il est heureux qu'il ait eu sa merveilleuse puissance de travail : les yeux fixés sur l'œuvre à réaliser, il sentit moins que d'autres l'isolement de la vie. Mais le mal qu'il a éprouvé, cette solitude de l'Artiste, d'autres l'ont ressenti. Et c'est pourquoi, sur ce point, il est un curieux échantillon d'humanité. —

Leconte de Lisle en est un autre pour avoir exprimé la solitude philosophique, et surtout religieuse. L'Isolement est au fond des poèmes de Leconte de Lisle, comme il était dans l'œuvre de Vigny ; les *Poèmes barbares* (1859) ont une inspiration voisine des *Destinées*, et ce n'est pas sans raison qu'on rapproche les noms des deux poètes. Il y a chez Leconte de Lisle, dans la volonté d'être impassible et muet sur sa vie, je ne sais quelle attitude hautaine, à peine égalée par l'orgueilleux silence de Vigny. Tous deux se ressemblent par la fermeté d'âme qui leur donne une manière de résignation dans les tristesses de l'existence, et par ce point d'honneur de vouloir se montrer plus forts que la douleur. Quand tant d'hommes succombent en criant leurs désespoirs — et c'était le cri ordinaire des romantiques — eux, parmi l'ébranlement de leurs croyances, la ruine de leurs sympathies, les vexations de la vie quotidienne, toujours plus âpres aux âmes des poètes, ils restent debout, cherchant à se faire un visage impassible et à cacher l'agitation de leur cœur... Leconte de Lisle semble y réussir mieux encore que Vigny. Non qu'il soit moins sensible : il y a en lui un lyrique d'une rare valeur. Mais il semble qu'il préfère laisser le temps agir sur l'amertume de ses tristesses, avant d'en tirer des élégies ; et tandis que Vigny nous livre les siennes toutes frémissantes, à peine déguisées par le symbole, Leconte de Lisle ramène assez souvent sa douleur à n'être qu'un ébranlement doux et discret de la sensibilité (1). Cf. Faguet : Rousseau v. p.

(1) Je dis assez souvent et non toujours. Il y a aussi chez Leconte de Lisle une espèce de lyrisme assez mouvementé (maledictions, blasphèmes, ardentes aspirations à la mort, nihilisme) d'une vibration aussi prolongée que les meilleures pièces romantiques... On en verra plus d'un exemple. Toutefois pour le reste, la distinction reste exacte ; Leconte de Lisle dépouille souvent l'élégie de son amertume et de son frémissement.

Il a connu la solitude lamartinienne, l'angoisse de vivre sur la terre d'exil, au milieu d'hommes « tueurs de dieux » qui ne connaissent plus la grâce ni la poésie. Il voudrait revenir à ces premiers âges du monde où l'homme se sentait près de Dieu et voyait grandir « la jeune humanité sur le jeune univers ». Il est Qaïn regrettant l'Éden, « vision éblouissante et brève », « le plus cher et le plus doux des songes ». Son imagination l'emporte vers le paradis perdu ; il en voit le décor, et il sent le charme. Et comme son cœur est rafraîchi par ce souvenir, sa solitude en est apaisée. Qu'importe que ce retour sur le passé soit une illusion ! Eden d'autrefois, terre d'aujourd'hui, tout n'est-il pas le rêve d'un rêve ? Et la plainte de l'exilé s'achève en un hymne d'allégresse, le plus doux, le plus gracieux souvenir qu'on ait donné aux paradis lointains.

O Jardin d'Iaveh (1), Eden, lieu de délices,
Où sur l'herbe divine Ève aimait à s'asseoir,
Toi qui jetais vers elle, ô vivant encensoir,
L'arome vierge et frais de tes mille calices,
Quand le soleil nageait dans la vapeur du soir !

Beaux lions qui dormiez, innocents, sous les palmes,
Aigles et passereaux qui jouiez dans les bois,
Fleuves sacrés, et vous, Anges aux douces voix
Qui descendiez vers nous à travers les cieux calmes,
Salut ! Je vous salue une dernière fois !

L'homme retrouvera-t-il à la fin des temps cet Eden des premiers âges ? Il apparaît à Leconte de Lisle que l'humanité ne croit plus guère à un retour triomphant dans le Paradis. Comme le Christ du Mont des Oliviers, le juste qui souffre lève inutilement les yeux pour chercher Dieu. Leconte de Lisle croit que les dieux sont des rêveries dont l'homme enchanta longtemps sa solitude. Voici que le dernier d'entre eux, le plus aimé, le

(1) *La Fin de l'Homme.* L'idée de ce poème est très pessimiste. Adam désire mourir parce qu'il a trop souffert et que le monde lui pèse. Et au moment de disparaître il entend sa postérité future lui crier :

Nous sommes ton péché, ton supplice et ta race :
Meurs, nous vivrons !

Mais justement, dans un tel poème, le tableau de l'Eden n'est que plus rafraîchissant.

Nazaréen, va passer comme les autres. Rien ne peut répondre du haut du ciel à la plainte des cœurs tourmentés, à la suppliante prière du croyant. Et Leconte de Lisle redit, après Vigny, la solitude religieuse de l'âme :

Le temps, Nazaréen, a tenu ton défi,
Et pour user un Dieu deux mille ans ont suffi,
Et rien n'a palpité dans sa cendre inféconde.
. . . . . .
Dans le pressentiment de forces inconnues,
Déjà plein de Celui qui ne se montrait pas,
O Paul, tu rencontrais au chemin de Damas
L'éclair inespéré qui jaillissait des nues!
Notre nuit est plus noire et le jour est plus loin.
Que de sanglots perdus sous le ciel solitaire (1).

Il y a assurément dans cette pièce un désespoir aussi violent que chez Vigny (2). Et pourtant le poète essaiera d'étouffer sa misère religieuse comme les autres (3) souffrances. Il n'y a pas seulement chez lui le stoïcisme du loup blessé qui « meurt sans jeter un cri » (Vigny) encore que la *Mort du Loup* (1843) paraisse avoir inspiré quelques vers du *Vent froid de la nuit* (4). Si souffrir sans se plaindre est le fait d'une grande âme, mieux vaut encore ne pas souffrir : le désespoir est aussi vain que l'orgueil (5). Leconte de Lisle arriva à l'apaisement par la philosophie de l'éternelle vanité. Puis l'histoire, en lui montrant la longue succession des dieux, habitua peu à peu son âme aux tragiques déchirements que la mort de chaque dieu fit naître

(1) *L'Anathème.* Cf. chapitre VI, les trois manières religieuses de Leconte de Lisle.

(2) Nous avons renié la passion divine!
... Pour quel dieu désormais brûler l'orge et le sel?
Sur quel autel détruit verser les vins mystiques?

(3) Heureux qui porte en soi d'indifférence empli
Un impassible cœur...!
La vie a beau frémir autour de ce cœur morne...
(*Ravine Saint-Gilles.*)

(4) Tais-toi. Le ciel est sourd, la terre te dédaigne.
A quoi bon tant de pleurs si tu ne peux guérir?
Sois comme un loup blessé qui se tait pour mourir
Et qui mord le couteau de sa gueule qui saigne.

(5) Force, orgueil, désespoir tout n'est que vanité.
(*La Fin de Satan.*)

dans l'âme de ses fidèles. Il comprit que sa souffrance n'avait rien d'exceptionnel et il sympathisa avec les croyants de tous les cultes disparus, après avoir pieusement placé Jésus dans le Panthéon divin et rendu hommage à son sacrifice sur la croix (1).

Et c'est encore à Vigny que nous ramène la solitude de Leconte de Lisle en face de la nature. Toutefois, je ne sens plus dans *la Fontaine aux Lianes* la même émotion ni surtout la même âpreté que dans la *Maison du Berger*. Vigny déteste la nature qui nous méprise ; Leconte de Lisle accepte son dédain comme une loi « Le gland meurt, l'homme tombe... » disait Harold mourant. A quoi bon maudire ! (2) Il est plus sage de se consoler, et surtout d'admirer. La nature est insouciante, mais elle est belle. Négligeons l'âme, et admirons le décor. Il faut goûter les religions en historien et comprendre la nature en artiste... Leconte de Lisle ne peut pas maudire bien longtemps cette indifférente dont la beauté l'a séduit. Si dédaigneuse qu'elle se révèle, il lui garde ses hommages. Ce n'est pas lui qui se plaint de la sentir « parfumée (3) » ni qui dirait à ses yeux : « Ailleurs tous vos regards ! » Il juge sa beauté sainte et divine :

(1) Tu peux sur les débris des saintes cathédrales
Entendre et voir, livide et le front ceint de fleurs,
Se ruer le troupeau des folles saturnales
Et son rire insulter tes divines douleurs !
Car tu sièges auprès de tes Égaux antiques
Sous tes longs cheveux roux, dans ton ciel chaste et bleu.
Les âmes, en essaims de colombes mystiques
Vont boire la rosée à tes lèvres de Dieu !
Et comme aux jours altiers de la force romaine,
Comme au déclin d'un siècle aveugle et révolté
Tu n'auras pas menti tant que la race humaine
Pleurera dans le temps et dans l'éternité.

(*Le Nazaréen.*)

(2) ... Les bois, sous leur ombre odorante
Épanchant un concert que rien ne peut tarir,
Sans m'écouter, berçaient leur gloire indifférente,
Ignorant que l'on souffre et qu'on puisse en mourir,
... La Nature se rit des souffrances humaines...

(*Fontaine aux Lianes.*)

(3) Avant vous; j'étais belle et toujours parfumée
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers.

(*Maison du Berger.*)

Un mol encens fumait des plantes arrosées
Vers la *sainte* nature à qui mon cœur parlait.

. . . . . .

Qu'il est doux le repos, de vos ombres *divines*
Aux soupirs de la brise, aux chansons des flots clairs!

. . . . . .

Tu n'es pas né sans doute au bord des mers dorées
Et tu n'as pas grandi sous les *divins* palmiers.

Il l'aime pour le calme involontaire qu'elle verse aux cœurs tourmentés (1), et c'est pourquoi il est surpris de trouver dans la fontaine un mort que la splendeur des forêts ne put consoler de la tristesse de vivre.

Leconte de Lisle me paraît être un Vigny plus apaisé. Laissons de côté l'Amour dont il n'a presque rien dit (2). Mais l'*Anathème* fait songer au *Mont des Oliviers*, et *la Fontaine aux Lianes*, à *Maison du Berger*. D'où est venu à Leconte de Lisle son apaisement relatif?

On se rappelle le rêve qui termine la *Maison du Berger*. Le poète invite son amie à entrer dans la maison roulante et à parcourir avec lui le monde : « ... Les grands pays muets longuement s'étendront ». Il la prie aussi de donner avec lui une pensée aux morts qui ont passé sur cette ingrate terre : « ... Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre ». Ce rêve d'apaisement, ce double rêve que Vigny avait ébauché, c'est Leconte de Lisle qui devait le réaliser : il laissa se dérouler devant ses yeux l'immense décor des « grands pays muets » l'Inde, la Grèce, la splendeur des tropiques, les neiges de la Scandinavie... Et surtout, il pensa aux morts, aux peuples morts, aux Indous, aux anciens Grecs, aux Germains qu'il alla réveiller pour s'intéresser

(1) O fraîcheur des forêts, sérénité première,
O vents qui caressiez les feuillages chanteurs,
Fontaine aux flots heureux où jouait la lumière,
Eden épanoui sur les vertes hauteurs!

Salut, ô douce paix, et vous, pures haleines,
Et vous qui descendiez du ciel et des rameaux,
Repos du cœur, oubli de la joie et des peines,
Salut, ô sanctuaire interdit à nos maux.

(*Ibid.*)

(2) Sauf dans deux ou trois pièces : *l'Illusion suprême*, *le Manchy* que nous retrouverons plus loin.

à leur vie et à leur âme... Un peu de sérénité lui vint des paysages et de l'histoire. —

Ce qui prouve jusqu'à quel point les âmes ont été travaillées, même pendant le Parnasse, par cette angoisse de la solitude c'est le recueil poétique des *Solitudes* qui parut en 1869. Sauf quelques pièces assez particulières (1), tous ces petits poèmes de M. Sully-Prudhomme caractérisaient les diverses solitudes dont souffre l'homme depuis le premier éveil de ses sens et de sa raison jusqu'à la *Vieillesse* de qui le poète attend l'apaisement, jusqu'à l'*Agonie* qu'il redoute comme le suprême isolement (2). Il dit la tristesse des enfants qu'on a mis trop jeunes en pension et qui « dans le désert du grand dortoir » sanglotent sous l'oreiller parce qu'ils n'ont plus les caresses de leurs mères. Et voici pêle-mêle la solitude de la femme riche qui promène misérablement dans la splendeur de ses salons d'hiver ou dans le luxe de ses villas d'été son dégoût de vivre parce qu'elle n'a pas d'enfant (*L'Une d'Elles*) — la tristesse de l'homme de génie dans la foule, ce qui nous ramène à *Moïse* (*la Mer* ou *le Peuple s'amuse*) — la nostalgie du Paradis et de l'idéal, et en quelque sorte le sentiment lamartinien de l'exil (*le Signe*) — l'isolement de l'artiste qui ne peut réaliser son rêve et retombe toujours, malgré ses efforts pour s'élever, dans les soucis médiocres de la

(1) *La Grande Allée, le Cygne, la Valse, les Terres et les Bois.*

(2) Vous irez chercher ma pauvre nourrice
Qui mène un troupeau
Et vous lui direz que c'est mon caprice
Au bord du tombeau,

D'entendre chanter tout bas de sa bouche
Un air d'autrefois
Simple et monotone, un doux air qui touche
Avec peu de voix.

. . . . . .

Vous nous laisserez tous les deux ensemble :
Nos cœurs s'uniront :
Elle chantera d'un accent qui tremble,
La main sur mon front.

Lors elle sera peut-être la seule
Qui m'aime toujours
Et je m'en irai dans son chant d'aïeule
Vers mes premiers jours.

vie bourgeoise (*Damnation*). Certes ce sont là des misères dont quelques-unes au moins nous étaient déjà connues. Et cependant ces petits poèmes prennent toujours un air de nouveauté par la finesse de l'analyse morale et l'originalité du symbole. Par exemple, je ne sache pas qu'un poète ait jamais noté plus délicatement ces brusques épanouissements du cœur que remplissent des *Joies sans causes*, et la soudaine amertume de la solitude, quand ces mêmes joies s'éloignent :

Je m'éveille parfois l'âme toute sereine
Sous un charme étranger que je ne peux saisir.

. . . . . .

D'où viennent ces lueurs de joie instantanées,
Ces Paradis ouverts qu'on ne fait qu'entrevoir,
Ces étoiles sans nom dans la nuit des années
Qui filent en laissant le fond du cœur plus noir?

. . . . . .

C'est peut-être un bonheur égaré qui voyage
Et, se trompant de cœur, ne nous luit qu'un moment.

Toutefois, malgré ces charmantes éclaircies sur quelques mystères de l'âme, M. Sully-Prudhomme est plus spécialement ici encore le poète de l'amour que révélaient déjà ses *Vaines Tendresses*. Tandis que l'isolement d'un Leconte de Lisle est provoqué par de tout autres motifs que les douleurs nées de l'amour, je sens chez le poète des *Solitudes* une inquiétude très particulière de la femme et, dans l'amour de l'amour, la fine notation de toutes les solitudes du cœur : soit que le cœur s'attache à qui ne l'aime pas et ne puisse plus s'attacher, par dégoût ou par fatigue à qui pourrait l'aimer (*Sonnet*) ; soit que, dépossédé d'un amour qui fut très vif, il sente malgré le calme apparent qu'apportent les années, pleurer toujours au fond de lui-même son ancien deuil (*les Stalactites*) ; soit surtout qu'il cherche vainement sur terre, pendant toute sa vie, la femme qu'il aimerait et qui ne se trouvera pas (1).

(1) *Un exil* :

Je plains les exilés qui laissent derrière eux
L'amour et la beauté d'une amante chérie...
Mais plus encor, s'il n'a dans son propre pays

Cette dernière solitude, l'exil d'un cœur qui ne trouve pas son objet, est d'ailleurs donnée par le poète comme la loi de nos âmes : sa psychologie aboutit très vite à une métaphysique de l'amour. Il n'y a pas deux cœurs qui se ressemblent ou qui se comprennent. L'amour, qui donne parfois l'espérance d'une intimité, est une pure illusion, puisque chacun des amants retrouve bien vite — trop vite — son indépendance et sa solitude (1). Et ce qui est vrai de l'amour l'est de toutes les tendresses humaines. Les âmes ne se rapprochent jamais : cette philosophie s'exprime dans le magnifique symbole de la *Voie Lactée :*

Aux étoiles, j'ai dit un soir :
« Vous ne paraissez pas heureuses »
. . . . . .
Elles m'ont dit : « Nous sommes seules,
Chacune de nous est très loin
Des sœurs dont tu la crois voisine :
Sa clarté caressante et fine
Dans sa patrie est sans témoin ».
. . . . . .
Je leur ai dit : « Je vous comprends,
Car vous ressemblez à des âmes :
Ainsi que vous, chacune luit
Loin des sœurs qui semblent près d'elle
Et la solitaire immortelle
Brûle en silence dans la nuit ».

On voit apparaître dans ce dernier poème un caractère singulier du talent poétique de M. Sully-Prudhomme. Les étoiles sont évidemment un symbole des âmes solitaires, mais en même temps, elles intéressent le poète pour elles-mêmes et parce

Point d'amante à pleurer, je plains celui qui reste.
Ah! jour et nuit, chercher dans sa propre maison
Cet être nécessaire, une amante chérie!
C'est plus de *solitude* avec moins d'horizon,
Oui c'est le pire exil, l'exil dans la patrie!
... L'amour tendre du sol natal
Rend l'absente plus douce au cœur et plus lointaine...

(1) Cf. *De loin* :

J'accepte le tourment de vivre éloigné d'elle
... Je l'aime sans désir, comme on aime une étoile
Avec le sentiment qu'elle est à l'infini.

qu'elles sont aussi des âmes. Le poète, très idéaliste, sent des âmes dans tout ce qui l'entoure (cf. *les Vieilles Maisons*) (1). Et dès lors toute cette nature animée lui apparaît comme peuplée de solitudes. Il étend l'isolement à tous les êtres, même inanimés auxquels sa tendresse prête la vie. Son cœur est tout virgilien...

Il se demande, dans une des *Solitudes*, s'il ne serait pas possible aux hommes d'unir leurs âmes en unissant les corps... Et cela même lui semble un rêve frivole. La mère embrasse son fils, mais elle sent bien qu'il s'est séparé d'elle dès sa naissance et que ses caresses ne peuvent plus le rattacher à elle. Deux amis s'étreignent sans que leurs âmes en soient mieux unies (2). Mais surtout, l'amour, l'amour des amants, l'amour des chairs ne saurait rapprocher les cœurs :

Et vous, plus malheureux en vos tendres langueurs
Par de plus grands désirs et des formes plus belles,
Amants que le baiser force à crier : « Je meurs ! »
Vos bras sont las avant d'avoir mêlé vos cœurs
Et vos lèvres n'ont pu que se brûler entre elles.

(1) Des voix chères dorment en elles
Et dans les rideaux des grands [lits,
Un souffle d'âmes paternelles
Remue encor les anciens plis
C'est pourquoi, lorsqu'on livre [aux flammes
Les débris des vieilles maisons,
Le rêveur sent brûler des âmes
Dans les bleus éclairs des tisons.

(2) *Les Caresses* :
O femmes, vainement tu serres dans tes bras
Tes enfants, vrais lambeaux de ta plus pure essence.
Ils ne sont plus toi-même, ils sont eux, les ingrats.
Et jamais, plus jamais tu ne les reprendras.
Tu leur as dit adieu le jour de leur naissance.
Amis, pour vous aussi l'embrassement est vain,
Vains, les regards profonds, vaines, les mains pressées :
Jusqu'à l'âme on ne peut s'ouvrir un droit chemin,
On ne peut mettre, hélas! tout le cœur dans la main
Ni dans le fond des yeux l'infini des pensées.

Cf. *Corps et Ames* :
Heureuses, les lèvres de chair
Leurs baisers se peuvent répondre
. . . . . .
Heureux les cœurs, les cœurs de sang,
Leurs battements se peuvent entendre.
. . . . . .
Mais, oh! bien à plaindre les âmes
Elles ne se touchent jamais
Elles ressemblent à des flammes
Ardentes sous un verre épais.
De leurs prisons mal transparentes
Les flammes ont beau s'appeler,
Elles se sentent bien parentes
Mais ne peuvent pas se mêler.

Les caresses ne sont que d'inquiets transports,
Infructueux essais d'un pauvre amour qui tente
L'impossible union des âmes par les corps.
Vous êtes séparés et seuls comme les morts,
Misérables vivants que le baiser tourmente.

Ces quelques vers pourraient servir d'épigraphe aux romans de Guy de Maupassant : c'est exactement l'espèce de Solitude morale qui fait le fond de *Mont-Oriol*, *Une Vie*, *Notre Cœur*. —

Il ne s'agit pas ici d'une étude générale sur Maupassant romancier. Je voudrais simplement noter qu'il ne fut pas toujours un robuste conteur de gaudrioles, et qu'il y a parfois dans ses gauloiseries une sensualité maladive et inquiète. En particulier l'amour charnel qui est au fond de tous ses romans n'est pas la possession triomphante chère à M. Zola : Maupassant y mêle un tourment moral, justement celui que M. Sully-Prudhomme indiquait dans les *Caresses*. L'amour que l'on dit être une communion sincère et un délicieux abandon lui est apparu comme un décevant mystère où l'isolement fatal, senti jusque dans la possession, trompe l'attente des cœurs. Et c'est ainsi que l'amour charnel prend dans ses romans une valeur singulière : toutes les angoisses de l'amour sont le fruit de l'impitoyable certitude qu'on ne peut jamais pénétrer jusqu'à l'âme de qui l'on aime, et la passion, née dans une minute d'affolement, succombe vite dans un désespoir intense : on voudrait ne faire qu'une âme, et il y aura toujours en présence deux étrangers. Maupassant a souvent laissé entendre que deux âmes étaient aussi éloignées dans la vie que le sont « deux étoiles dans l'infini (*Une Vie*). Et, somme toute, cette philosophie un peu simple de ses romans est assez poignante...

André Mariolle (1) est devenu l'amant de Michèle de Burne. Il connaît d'abord la mélancolie qui suit les étreintes, cette espèce d'isolement très peu compliquée qui est à la fois un regret de la chair mal apaisée et la jalousie de sentir la femme aimée, reprise par la vie : « Dès qu'il fut seul, qu'il sentit ce vide subit laissé en nous, après les étreintes, par la femme disparue, et la

(1) *Notre Cœur.*

bizarre petite déchirure faite au cœur par la fuite des pas qui s'éloignent, il lui sembla qu'il était abandonné et solitaire, comme s'il n'avait rien pris d'elle. » Il connaît surtout — et ceci est plus douloureux et plus original — la solitude dans le baiser.

« Il n'y voyait rien, il ne comprenait pas, il ne comprenait plus. Si elle n'avait point échappé à son baiser, elle venait du moins d'échapper à l'embrassement de sa tendresse par une absence mystérieuse de sa volonté d'être à lui. Elle ne s'était pas refusée, elle ne s'était pas dérobée, mais il semblait que son cœur ne fût point entré avec elle... Il l'avait crue à lui tout entière et il venait de reconnaître, de deviner qu'il ne pourrait jamais saisir et posséder la si grande surface de cette femme qui appartenait à tout le monde... Il savait d'ailleurs fort bien que toute la vie est faite d'à peu près... Mais il avait pensé cette fois qu'il allait obtenir le *tout à fait* sans cesse espéré, sans cesse attendu. Le tout à fait n'est pas de ce monde... Qu'avait-il à lui reprocher? Rien autre chose que de n'être pas toute pareille à lui, de ne pas comprendre la vie comme lui et de n'avoir pas dans le cœur un instrument de sensibilité tout à fait d'accord avec le sien ». Et tout cela se résume dans cette douloureuse réflexion d'André Mariolle : « Tout près, si loin ».

Et c'est aussi l'angoisse de Christiane dans *Mont-Oriol.* Cette jeune femme d'un financier très positif, qu'elle ne déteste pas et qu'elle n'aime pas, connaît enfin la vraie passion avec un certain Paul Brétigny, très égoïste, qui l'abandonne vite. Jusqu'à cette rencontre, Christiane est solitaire, parce qu'elle est capable d'aimer et qu'elle n'a trouvé personne à qui donner sa tendrese. Voici une page caressante et mélancolique : « Christiane se sentait prête à pleurer... perdue dans l'existence ainsi que dans une forêt... Elle s'accouda sur le balustre. L'air était frais. Au fond du ciel immense et vide aussi, la lune lointaine, solitaire et triste, montée maintenant dans les hauteurs bleuâtres de la nuit, versait une lumière dure et froide sur les feuillages et sur les montagnes. Le pays entier dormait... Et cette lueur perdue dans ce ciel désert et ce faible son (1) perdu dans la nuit muette lui

(1) Un violon qu'elle entend.

jetèrent au cœur une telle émotion de solitude qu'elle se mit à sangloter. Elle tremblait et tressaillait jusqu'aux moelles, secouée par l'angoisse et les frissons des gens atteints d'un mal redoutable; et elle s'aperçut brusquement qu'elle aussi était toute seule dans l'existence... oh! comme elle se sentait seule et perdue! »

Mais cette solitude est moins amère que celle dont elle finit par souffrir une fois qu'elle est devenue la maîtresse de Brétigny. Elle devine alors le mensonge profond de toute liaison; et ce n'est plus, comme tout-à-l'heure, une *impression* fugitive de solitude, mais une *réflexion* sur l'isolement que cache tout amour : « Elle se jugea totalement abandonnée dans l'existence. Elle comprit que tous les hommes marchent côte à côte à travers les événements, sans que jamais rien n'unisse vraiment deux êtres ensemble. Elle sentit par la trahison de celui en qui elle avait mis toute sa confiance que les autres, tous les autres ne seraient jamais plus pour elle que des voisins indifférents dans ce voyage court ou long, triste ou gai, suivant les lendemains impossibles à deviner. Elle comprit que même entre les bras de cet homme, quand elle s'était crue mêlée à lui, entrée en lui, quand elle avait cru que leurs chairs et leurs âmes ne faisaient plus qu'une chair et qu'une âme, ils s'étaient seulement un peu rapprochés jusqu'à faire toucher les impénétrables enveloppes où la mystérieuse nature a isolé et enfermé les humains. Elle vit bien que nul jamais n'a pu ou ne pourra briser cette invisible barrière qui met les êtres dans la vie aussi loin l'un de l'autre que les étoiles du ciel. Elle devina l'effort impuissant, incessant depuis les premiers jours du monde, l'effort infatigable des hommes pour déchirer la gaîne où se débat leur âme, à tout jamais emprisonnée, à tout jamais solitaire, effort des bras, des lèvres, des yeux, des bouches, de la chair frémissante et nue, effort de l'amour qui s'épuise en baisers... »

Quoique ces lignes s'appliquent surtout à l'amour, j'y vois encore une philosophie pour tous nos sentiments et pour toute la vie humaine. Maupassant a montré dans *Une Vie* l'existence désolée d'une femme pour qui l'amour conjugal et l'affection maternelle ont été deux illusions décevantes. Elle a été trompée

dans ses rêves de femme et de mère ; elle le sera peut-être dans ses espérances de grand'mère ; le livre, qui se termine là, laisse une douloureuse impression de solitude morale.

*
* *

Je n'ai cité jusqu'ici que les auteurs pour qui la solitude morale fut comme un système philosophique et une manière d'entrevoir la vie. Mais on trouverait chez plusieurs autres l'indication du même sentiment. Et voici quelques noms, pour montrer comment la solitude morale s'est plus ou moins glissée dans les âmes et les œuvres de ce siècle.

Benjamin Constant, dans plusieurs pages de son roman d'*Adolphe* a traduit, non pas le déchirement qui suit une rupture, mais la peur de l'isolement avant la rupture que l'on sent prochaine et que, même par une bizarrerie du cœur qui ressemble singulièrement à l'égoïsme, on va jusqu'à désirer et provoquer, faute d'avoir assez d'énergie pour imposer au monde, comme le désirait Mme de Staël (*Delphine*) un amour et une liaison dont le monde ne veut pas : « J'allais vivre sans elle dans ce désert du monde que j'avais souhaité tant de fois de traverser indépendant. J'avais brisé l'être qui m'aimait, j'avais brisé ce cœur compagnon du mien qui avait persisté à se dévouer à moi dans sa tendresse infatigable : *déjà l'isolement m'atteignait*. Ellénore respirait encore, mais je ne pouvais plus lui confier mes pensées : *j'étais déjà seul sur la terre*. Je ne vivais plus dans cette atmosphère d'amour qu'elle répandait autour de moi ; l'air que je respirais me paraissait plus rude, les visages des hommes que je rencontrais plus indifférents : toute la nature semblait me dire que j'allais à jamais cesser d'être aimé (1)... Je n'étais plus aimé ;

(1) Ce cri est purement égoïste. Adolphe ne peut pas aimer. Et même il n'est pas heureux d'être aimé : c'est un indécis, esclave de ses habitudes et des opinions du monde ; c'est un égoïste, pour qui l'amour d'Ellénore n'est pas un lien sérieux, mais une chaîne. Je ne puis voir dans ce livre la peinture d'un amour déclinant, parce qu'Adolphe ne s'est jamais sincèrement attaché. Et comme il ne cherche pas à se flatter, il l'avoue dès qu'il a eu Ellénore : « J'aurais éprouvé plus de douceur à retourner auprès d'elle de ma propre volonté sans me dire que l'heure était arrivée... Je n'étais qu'un homme faible, reconnaissant et do-

j'étais étranger pour tout le monde ». Signalons aussi quelques cris de solitude morale chez cet étonnant Julien Sorel qu'on retrouvera plus loin (chap. Ier : *De l'Homme supérieur*). Baudelaire a repris dans plusieurs poèmes (*l'Albatros, Bénédiction*) l'idée, chère à Vigny de l'isolement du poète qui se sent exilé sur la terre et détesté des hommes ; et il retrouve aussi certains thèmes déjà connus sur la Solitude dans l'Amour (*Confession*), sur l'isolement des morts (CXXIV, *la Servante au grand cœur*, etc.), sur la perte de l'espérance et de l'imagination qui fait vivre au delà de l'horizon (*le Goût du Néant*). D'autres œuvres plus modernes montrent la lente pénétration du sentiment de la solitude dans les âmes du XIXe siècle : *l'Ame Nue* de M. Haraucourt, quelques lignes du *Lys Rouge* chez M. Anatole France (1), quelques pages de M. Paul Margueritte (2). M. Marcel Prévost a même fait de cette idée le sujet d'un de ses romans : le *Jardin secret* (1897)... « Et pourquoi me fut-il révélé, à cette minute, pour la première fois que ma fille était, elle aussi, une pensée distincte, un secret que je ne connaîtrais jamais?... Ce mystère de la vie des autres, de la pensée des autres baignant notre pensée et notre vie, jamais je ne l'avais senti si intolérable en son oppression. Il est partout, partout autour de nous, dans toutes les âmes et dans tous les yeux... Tout ce qui n'est point nous-même garde contre nous son secret. Je suis seule dans la vie avec ma misère ; tout le monde est seul ; ceux qui disent : « Je ne suis pas seul » croient

miné : je n'étais soutenu par aucune impulsion qui partît du cœur... Nous nous prodiguions des caresses, nous parlions d'amour, de peur de nous parler d'autre chose... C'est un affreux malheur de n'être pas aimé quand on aime, mais c'en est un bien grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus. » Ellénore lui dit : « Vous croyez avoir de l'amour, vous n'avez que de la pitié. »

(1) « M. Paul Vence, dit la comtesse Martin, reconnaît que les âmes sont impénétrables aux âmes et il en souffre. Il se sent seul quand il pense, seul quand il écrit. Quoi qu'on fasse, on est toujours seul au monde. C'est ce qu'il veut dire. Il a raison : on s'entend toujours, on ne se comprend jamais. »

(2) Par ex. ceci qui rappelle Maupassant : « Se penchant, il lui prit la tête, la leva vers lui et la regarda. Sous le jour qui tombait, il se vit reflété dans les prunelles de sa femme comme en un miroir... Pourquoi ne pouvait-il pénétrer au fond de ces beaux yeux bruns? pourquoi, alors qu'il voulait la connaître, était-ce lui-même qu'il rencontrait dans ce reflet?... Il sentit qu'ils étaient à mille lieues l'un de l'autre, que même aux heures où se mariaient leurs âmes, ils étaient deux et ne pourraient jamais, jamais être un... » (*Jours d'Épreuve.*)

ne pas l'être, voilà tout. Telle j'étais hier. Maintenant au moins, je sais qu'il faut vivre avec ma solitude... Toute âme contient un jardin secret. »

Le même sentiment apparaît dans certaines œuvres étrangères, et tout particulièrement chez les auteurs qui se sont inspirés de la pensée française. Rien de bien original dans tout cela. Voici pourtant une très belle élégie du poète allemand Lenau (*Poésies*, l. II) :

« T'es-tu trouvé déjà tout seul, sans amour et sans Dieu, sur une lande, les blessures de l'insolente infortune bandées de silence orgueilleux, de souffrance farouchement sourde ? Toute allègre espérance était-elle évanouie pour toi, comme s'éteint pour le chasseur, sur la crête des monts, le hurlement de ses chiens perdus, ou comme disparaît l'oiseau fuyant l'hiver ? Si tu t'es trouvé ainsi seul sur une lande, alors tu sais aussi quelle force vous pousse à saisir les rochers et à les presser dans ses bras, et comment, effrayé de sa propre solitude, on se détourne avec horreur des rochers insensibles pour tendre au vent des bras angoissés. Le vent est étranger, tu ne peux le saisir. La pierre est morte ; c'est en vain qu'à elle, froide et rude, tu demanderais un mot consolant : tu te sens abandonné, même auprès des roses. Bientôt tu les vois pâlir, ignorant ton existence, occupées seulement de leur propre mort. Marche encore : partout c'est l'anéantissement des choses qui te salue dans les voies longues et sombres où passent les êtres. Ici, là, tu vois des regards sortir des masures, puis les fenêtres se referment devant toi, les masures s'écroulent et tu ressens une épouvante. Sans amour et sans Dieu ! La route est sinistre, la rafale dans les rues est froide. Et toi ?... L'univers entier est désespérément triste. »

Le Genevois Amiel, dont le Journal nous servira pour cette étude, écrivait le 27 octobre 1856 : « Nous sommes toujours seuls et notre véritable histoire n'est à peu près jamais déchiffrée par les autres. La meilleure partie de ce drame est un monologue... Larmes, chagrins, abattements, déceptions, froissements, mauvaises et bonnes pensées, décisions, incertitudes,

délibérations, tout cela est notre secret : presque tout en est incommunicable, intransmissible, même quand nous en voulons parler, même quand nous l'écrivons. Le plus précieux de nous-mêmes ne se montre jamais, ne trouve pas une issue, même dans l'intimité, n'arrive certainement qu'en partie à notre conscience, n'entre guère en action que dans la prière et n'est peut-être recueilli que de Dieu, car notre passé nous devient perpétuellement étranger. Notre monade peut être influencée par les autres, mais elle ne leur en demeure pas moins impénétrable dans son centre, et nous-mêmes, après tout, restons à l'extérieur de notre propre mystère. »

Et voici les Russes, Tolstoï dans *Anna Karénine* : « Je sentirai toujours une barrière entre le sanctuaire de mon âme et l'âme des autres, même celle de ma femme ». Tourguéniev : « L'âme d'autrui, vois-tu, c'est une forêt obscure » (*Nichée de gentilshommes*). Le Danois Jacobsen écrit (1) : « Du fond des choses, il y avait cette lamentable vérité que l'homme est toujours seul. La fusion des âmes n'était que mensonge ; jamais aucun être ne se donnait entièrement à vous, ni la mère qui vous faisait asseoir sur ses genoux, ni l'ami sur qui vous comptiez, ni la femme qui dormait sur votre cœur... » On reconnaît là l'influence de Maupassant, que je retrouve encore dans plusieurs pages de l'italien d'Annunzio (2).

(1) Roman *Entre la vie et le Rêve*, traduit par Mme Rémusat (*Revue de Paris*, 1er janvier 1898). Voir dans le même roman l'analyse de l'âme de Niels Lyhne : « Il se trouvait bien seul, il n'avait plus de parent, plus d'ami qui fût cher à son cœur. Mais un isolement plus grand pesait sur lui... Son talent ne le suivait pas partout ni toujours... il ne se nourrissait pas de ses opinions, de ses convictions, de ses sympathies... Il éprouvait de cela un découragement profond... car il croyait que l'homme doit pouvoir s'identifier avec son œuvre. »

(2) Dans le *Triomphe de la Mort*, roman lyrique, mal composé, très confus, incohérent, d'une psychologie très pauvre, et où l'on devine l'influence de Maupassant et de Zola. Mais l'œuvre vaut (et beaucoup) par le sensualisme (importance de la musique et des parfums, ivresse de l'amour). — Pour le sentiment de la solitude, voir surtout au début cette confession de George à Hippolyte : « Tu es pour moi une inconnue. Comme toute autre créature humaine, tu renfermes intérieurement un monde qui me reste impénétrable et dont nulle ardeur de passion ne pourra m'ouvrir l'accès. De tes sensations, de tes sentiments, de tes pensées, je ne connais qu'une partie. La parole est un signe imparfait. L'âme est incommunicable. Ton âme, tu n'as pas le pouvoir de me la donner. Même dans l'extase des ivresses, nous sommes deux, toujours deux, séparés, étrangers, so-

*
* *

Il ressort de toutes ces citations que le XIXe siècle a connu trois formes principales de Solitude.

Les uns ont connu l'isolement dans la société pour s'imaginer qu'ils pouvaient se passer des autres hommes. L'orgueil de se sentir différent ou de se croire différent, un désir effrené d'indépendance, et le rêve de Rousseau, de pouvoir « tourner le coin du petit bois » ont isolé quelques âmes dans un exil d'abord triomphant puis douloureux.

D'autres, détachés des hommes, ont porté leurs hommages à Dieu, à la Nature, à la Femme consolatrice. Ils se sont intéressés aux formes de la vie, aux civilisations disparues. Ici encore leurs « sympathies » ont abouti à des « solitudes ».

D'autres enfin, dédaignant le monde extérieur, ont résolu de ne sympathiser qu'avec eux-mêmes, c'est-à-dire avec les différentes formes que pouvait prendre leur âme en changeant continuellement ses sentiments et ses rêves. Ils ont cherché dans l'univers des motifs de vibrations, s'intéressant moins par exemple à la femme qu'à l'amour. Mais il arriva que leurs émotions, leurs rêves, leurs pensées défilèrent dans leur cœur ou leur cervelle comme des hôtes aussi étrangers à leur propre

litaires de cœur. Je baise ton front et sous ce front s'agite peut-être une pensée qui n'est pas pour moi. Je te parle et une de mes phrases éveille peut-être en toi des souvenirs d'un autre temps et non pas de mon amour. Un homme passe, te regarde et dans ton esprit ce petit fait engendre une émotion quelconque que je ne suis pas capable de surprendre. Et j'ignore toujours si le moment présent ne s'éclaire pas pour toi d'un reflet de ta vie antérieure... Je suis à tes côtés, je me sens envahi par le bonheur délicieux qui, à certaines heures, me vient de ta seule présence, je te caresse, je te parle, je t'écoute, je m'abandonne. Tout d'un coup une pensée me glace. Si, sans m'en rendre compte, j'avais évoqué dans ta mémoire le fantôme d'une sensation éprouvée !... Cette ardeur que me donnait le sentiment illusoire de je ne sais quelle communion entre toi et moi s'éteint tout d'un coup. Tu te dérobes, tu t'éloignes, tu me deviens inaccessible. Et je reste seul, dans une épouvantable solitude. Dix, vingt mois d'intimité ne servent plus à rien. Tu me parais aussi étrangère qu'au temps où je ne t'aimais pas encore... Et alors tombent sur nous ces longs silences angoissés où se consument inutilement et misérablement les énergies du cœur. Je te demande : « A quoi penses-tu ? » Et tu me réponds : « A quoi penses-tu ? « J'ignore ta pensée et tu ignores la mienne. De minute en minute, la séparation se creuse davantage : elle prend des profondeurs d'abîme... » (Trad. Hérelle.)

nature, que les objets auxquels ils n'avaient pu se fixer. Ainsi se créa l'isolement de chaque âme en face d'elle-même, la forme la plus moderne de la Solitude morale.

Ces trois formes de la Solitude se sont souvent pénétrées et mêlées. Leur succession n'a rien de logique : c'est un simple procédé d'analyse, et voici les remarques que suggère chacune d'elles, sans insister sur cette définition qu'elles nous permettent de formuler d'une manière encore très générale : « *La Solitude morale est la douloureuse certitude que chaque individu est comme muré dans son moi et que tout ce qui existe lui est impénétrable. Cette solitude est donc toute différente des impressions passagères d'isolement que les hommes de tous les temps ont pu connaître et qui supposent au contraire la croyance à des intimités brusquement rompues par les circonstances.* »

PREMIÈRE PARTIE

L'isolement dans la société

CHAPITRE PREMIER

L'homme supérieur

---

§ 1. — *Le « Jardin Secret ».*

La forme la plus simple de la Solitude morale c'est l'idée philosophique, devenue sentiment, de l'identité du moi. Chaque homme est un mystère pour les autres : il a ce que M. Marcel Prévost appelle son *jardin secret*. Cette idée a été souvent exprimée au XIXe siècle. Elle est dans Musset : « C'est tout un monde que chacun porte en lui, un monde ignoré... » ; dans Flaubert : « L'âme ne brise pas sa solitude » ; dans M. Sully-Prudhomme, dans Pierre Loti. D'où vient-elle? Est-ce une idée du XIXe siècle? N'a-t-elle jamais été exprimée par nos classiques?

Je la trouve dans Pascal, un peu partout. Pascal a plus d'une fois signalé, comme un de ses étonnements et aussi un de ses plaisirs, l'originalité radicale de chaque individu : « A mesure qu'on a plus d'esprit on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux : les gens du commun ne trouvent pas de différence entre les hommes » (1). Il désignait par là non seulement l'originalité, la personnalité des caractères, mais encore l'infinie diversité des visages : « A mesure que l'on a plus d'esprit, l'on trouve plus de

(1) Havet, VII-1 (je renvoie toujours à l'édition Havet).

beautés originales » (1). Les « substances » ne se ressemblent qu'en apparence : il n'y en a pas deux qui soient pareilles. « La diversité est si ample que tous les tons de voix, tous les marchers, toussers, mouchers, éternuers... Une grappe a-t-elle deux grains pareils? » (XXV-63.) L'intimité du moi humain, Pascal la découvre dans tous les sentiments, surtout dans l'amour : « Les passions, écrit-il dans le Discours sur les Passions de l'amour, n'étant que des sentiments et des pensées qui appartiennent purement à l'esprit quoiqu'elles soient occasionnées par le corps, il est visible qu'elles ne sont plus que l'esprit même et qu'ainsi elles remplissent toute sa capacité ». C'est-à-dire que la qualité de la passion n'est pas liée à celle de l'objet aimé mais qu'elle varie avec le sujet qui l'éprouve. Pascal affirme l'*identité* du moi.

Il affirme aussi son *impénétrabilité*. Son essence intime échappe aux antres : nous ne percevons jamais que des qualités : « Qu'est-ce que le moi? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir? Non car il ne pense pas à moi en particulier. Mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté l'aime-t-il? Non, car la petite-vérole qui tuera la beauté sans tuer la personne fera qu'il ne l'aimera plus. Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on, moi? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où donc est ce moi, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme?... On n'aime jamais personne mais seulement des qualités » (V-17). L'unité de chaque être enveloppe une prodigieuse diversité : « Un homme est un suppôt (2), mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang? Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini : tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne » (XXV-63). Cette

(1) *Discours sur les Passions de l'Amour.*
(2) C'est-à-dire une « substance ».

multiplicité des apparences qui composent un être est d'aillleurs dans une perpétuelle transformation. « Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet (XXV-118). Il n'aime plus cette personne qu'il aimait il y a dix ans. Je crois bien : elle n'est plus la même » (XXV-57). Et Pascal ajoute dans cette dernière pensée : « Elle n'est plus la même, ni lui non plus ». Chaque être sent qu'il se transforme dans ses goûts et qu'il ne juge plus des choses comme il en jugeait un peu auparavant. Il voit en lui une perpétuelle *inconstance* — le mot est de Pascal. A plus forte raison il la voit autour de lui dans les autres êtres, puisque pour lui du moins il a conscience de son unité sous la diversité des formes : « On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme. Ce sont des orgues, à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables... Ceux qui ne savent toucher que les ordinaires ne feraient pas d'accords sur celles-là » (XXV-118). Nous ne percevons des autres que leurs apparences — et de mouvantes apparences.

Mais si l'essence du moi est insaisissable, dira-t-on que le langage unit les esprits? Il ne les unit que superficiellement. Les hommes ne s'entendent que sur des mots alors qu'ils croient s'entendre sur les choses elles-mêmes. Et plus le mot paraît clair, plus chacun y lit ce qu'il veut : « Il y a des mots incapables d'être définis... (1). Ce n'est pas que tous les hommes aient la même idée de l'essence des choses que je dis qu'il est impossible et inutile de définir. Car par exemple le *temps* est de cette sorte. Qui le pourra définir?... A cette expression, temps, tous portent la pensée vers le même objet, ce qui suffit pour faire que ce terme n'ait pas besoin d'être défini, quoiqu'ensuite, en examinant ce que c'est que le temps on vienne à différer de sentiment après s'être mis à y penser, car les définitions ne sont faites que pour désigner les choses que l'on nomme et non pas pour en montrer la nature. » L'emploi d'un même mot par diverses personnes ne prouve pas du tout l'identité des pensées : « Tel dira une chose de soi-même sans en comprendre l'excellence où un autre comprendra une suite merveilleuse de conséquences

(1) *De l'esprit géométrique.*

qui nous font dire hardiment que ce n'est plus le même mot... C'est alors que la différence d'un même mot en diverses bouches paraît le plus » (1). Et revenant là-dessus dans les *Pensées* à propos des définitions : « Je vois bien (2) qu'on applique ces mots dans les mêmes occasions et que toutes les fois que deux hommes voient un corps changer de place, ils expriment tous deux la vue de ce même objet par le même mot en disant qu'il s'est mû et de cette conformité d'application on tire une puissante conjecture d'une conformité d'idées : mais cela n'est pas absolument convaincant. »

Cette théorie de l'incommunicabilité des sentiments est très curieuse. Elle est voisine de la théorie de Leibniz sur les monades » qui n'ont point de fenêtres » et qui cependant agissent et sonnent à l'unisson comme des pendules bien réglées en vertu d'une « harmonie préétablie. » Toutefois, il ne faut pas en exagérer l'importance pour la formation de la solitude. Autre chose est d'établir philosophiquement que chaque âme est une individualité impénétrable aux autres, autre chose est de sentir en fait cet isolement. Ce qui importe, ce n'est pas d'être seul, mais d'éprouver que l'on est seul.

Cette impression de solitude me paraît nettement définie dans la correspondance de Mme du Deffand. On sait que cette mondaine très brillante et très intelligente a plus d'une fois laissé échapper des cris de mélancolie. Sa misère qu'elle finit par guérir dans l'amour fut *surtout* le vide de l'âme ou comme elle disait : « la privation du sentiment avec la douleur de ne s'en pouvoir passer. » Elle traduisait ainsi la tristesse de sa vie inoccupée, le dégoût des plaisirs qui laissent l'âme si vide quand ils la quittent et surtout quand ils la remplissent. Elle a souvent confessé à sa « chère grand'maman », à la séduisante duchesse de Choiseul, que les divertissements de la vie mondaine, et le pétillement de

(1) *De l'esprit géométrique.*

(2) III-15. Je trouve dans *Madame Bovary* une singulière application de cette idée à l'amour : « Emma ressemblait à toutes les maîtresses et le charme de la nouveauté tombant comme un vêtement laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion qui a toujours le même langage... Charles ne distinguait pas la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions ».

l'esprit occupaient son âme sans la remplir, et la remuaient sans la pénétrer (1). Mais est-ce bien là tout le secret de son ennui? Voici un fragment d'une lettre qu'Horace Walpole reçut au lendemain d'une fête que sa « chère vieille amie » avait donnée chez elle : « J'admirais hier au soir la nombreuse compagnie qui était chez moi ; hommes et femmes me paraissaient des machines à ressort qui allaient, venaient, parlaient, riaient sans penser, sans réfléchir, sans sentir... Je pensais que je n'avais parfaitement bien connu personne, que je n'en avais pas été connue non plus, et que peut-être je ne me connaissais pas moi-même. On désire un appui, on se laisse charmer par l'espérance de l'avoir trouvé : c'est un songe que les circonstances dissipent. » Avec l'ennui de sentir son cœur « inoccupé », vide d'une jouissance amoureuse, Mme du Deffand connut l'angoisse d'être une étrangère dans le monde de ses amis et de passer son chemin dans la vie « sans connaître et sans être connue ». Elle comprit que les hommes se touchent mais ne se pénètrent pas, et qu'il n'y a rien de commun entre ces « machines à ressort ». N'est-ce pas déjà le cri de Fantasio sur les « machines isolées » et les « compartiments secrets » qu'on trouve dans cette lettre (20 octobre 1766)?

Comment cette misère, un peu exceptionnelle au XVIIIe siècle, a-t-elle pris au XIXe l'importance que l'on sait?

Une raison très générale c'est la disparition de la vie de société. Quand on vit ensemble, c'est pour s'entendre. On prend l'habitude de négliger ce qu'il y a dans chaque esprit d'un peu exceptionnel. On forme peut-être un groupe d'isolés, mais c'est comme si on ne l'était pas. D'ailleurs la misère de Mme du Deffand n'est pas proprement la certitude que les esprits sont isolés, puisqu'on s'entend toujours sur certaines idées générales : c'est le désir d'un « appui », c'est-à-dire la souffrance du cœur inoccupé. Vienne l'amour et Mme du Deffand ne dira plus que tout est machine. En somme, ce qu'elle reprochait à la vie de société, c'était d'étouffer le sentiment sous les causeries ou les

(1) « Quand on est arrivé à ce degré de dégoût qui fait qu'on se demande intérieurement : A quoi bon?... qu'il y a peu de cnose que ce triste éteignoir n'anéantisse!... Il n'y a qu'une seule chose qui résiste, c'est la passion. »

divertissements. Mais si la pratique excessive de la vie mondaine fut pour elle un principe d'isolement sentimental, l'abandon total de cette vie mondaine devait être après la Révolution l'origine d'un isolement plus complet. Tout ce qui faisait le lien des esprits n'allait pas tarder à disparaître pour faire éclater l'originalité de chaque individu en face des autres.

C'est ce qui apparaît dans Obermann, et je crois bien que c'est là que notre XIXe siècle est allé chercher l'idée du « Jardin secret ». Obermann est très persuadé de l'essence particulière de chaque moi. On verra (chap. IX) ses curieux efforts pour maintenir l'identité de son être au milieu des changements du monde et échapper à l'action de la société, des événements, de tout ce qu'il nomme « les choses ». Mais en même temps il sait que les âmes des hommes sont pour lui autant d'étrangères dont il ne peut pénétrer l'énigme. Il se compare à un sourd dont « l'œil avide se fixe sur tous ces êtres muets qui passent et s'agitent devant lui » (p. 100). Sa raison est solitaire, son cœur l'est aussi. « Il est séparé de l'ensemble des êtres, il n'y a plus de contact... il est absent dans le monde vivant. » Assurément ce ne sont pas seulement les hommes qui sont indéchiffrables : tout dans la nature est une vaste énigme : « Impénétrabilité universelle : voilà ce qui nous est connu de ce monde où nous régnons » (341). Tout n'est que le rêve d'un rêve, une mystérieuse fantasmagorie : « Je n'ai trouvé que des sensations fantastiques : je voyais des êtres, il n'y a que des ombres » (340). Rien n'est connu comme il existe : « Nous voyons les rapports et non les essences : nous n'usons pas des choses, mais de leurs images. Cette nature cherchée au dehors et impénétrable dans nous est partout ténébreuse... J'existe pour me consumer en désirs indomptables » (274). Dans ce monde fantastique l'homme surtout est un mystère pour l'homme. Pourquoi ? Parce qu'il est plus connu que tout le reste : on sent d'autant mieux ce qui reste à connaître et ce qui est impénétrable : « Si nous trouvons dans l'homme plus de sujets de surprise, c'est que nous y voyons plus de choses... Dans un objet qui nous est beaucoup connu nous sentons que l'inconnu est lié au connu ; nous voyons que nous sommes près

de concevoir le reste et que pourtant nous ne le concevrons pas » (p. 329 en note).

La Solitude morale devrait donc être la souffrance de toutes les âmes. Comment ne l'est-elle pas? C'est d'abord que les hommes — en général — n'en cherchent pas si long. Il leur suffit, pour ne pas se croire étrangers et séparés, d'être vaguement liés par certaines habitudes purement extérieures. Les âmes sont lointaines, c'est vrai, mais quand les manières sont à peu près les mêmes, quand la vie mondaine a peu à peu fait prendre un pli identique, qui donc démêlerait sous l'identité des gestes la dissemblance profonde des esprits et des cœurs? « On voit beaucoup d'hommes : chacun d'eux, livré à d'autres goûts est ou se montre insensible à bien des choses dont nous ne voulons pas alors paraître plus émus que lui (204)... Je ne sais si vous faites assez attention à ces riens qui rapprochent, qui lient tous les individus de la maison et les amis qui viennent s'y joindre; à ces minuties qui cessent d'en être puisqu'on s'y attache, qu'on s'empresse pour elles et qu'on se hâte d'y courir ensemble : lorsqu'aux premiers jours secs, après l'hiver, le soleil échauffe l'herbe où l'on est tous assis, ou lorsque les femmes chantent dans une pièce sans lumière, tandis que la lune luit derrière les chênes » (245).

En outre les hommes regardent souvent comme une intimité morale ce qui est simplement un enchaînement social : et cela leur suffit. La société forme un tout : l'unité de ce tout c'est la juxtaposition des efforts pour réaliser l'harmonie. Il n'y a pas pénétration des parties : il n'y a qu'une communauté toute générale dans les vues. La solitude *morale* n'est point ressentie dans la solidarité *sociale* qui n'est elle-même qu'une forme de l'harmonie universelle. « L'enchaînement de rapports dont l'homme est le centre et qui ne peuvent finir entièrement qu'aux bornes du monde le constitue partie de cet univers, unité numérique dans le nombre de la nature. Le lien que forment ces liens personnels est l'ordre du monde... L'homme s'aime lui-même, il aime l'homme, il aime tout ce qui est animé. Cet amour paraît nécessaire à l'être organisé : c'est le mobile des forces qui le con-

servent » (274). Pour réaliser cette harmonie, il suffit en outre d'une communauté de besoins et de sentiments. L'homme ne se croit pas isolé quand sa vie sociale est conforme à la vie sociale de son voisin. « Il est lié à tout ce qui sent, il vit dans le monde organisé » (*Ibid.*).

Enfin il y a l'amour, et l'amour qui est un sentiment presque universel dissimule aux hommes dans cette intimité avec un autre être de leur espèce ce qui les sépare du reste de l'humanité. Obermann croit à la communication des esprits et des cœurs dans l'amour : il n'en est pas encore à l'idée, qui triomphera plus tard, de l'opposition et de l'hostilité des sexes. Il croit que l'amour, c'est l'intimité qui naît des différences : « Des êtres semblables sont pourtant assez différents pour que leurs oppositions mêmes les portent à s'aimer... [Là] est l'expression harmonique des facultés de l'homme... Là est l'âme tout entière, et qui n'a pas pleinement aimé n'a pas possédé sa vie. » Obermann décrit ici l'amour en philosophe, mais il en sent aussi et très délicatement la pénétrante intimité : « Celle qui se donne à lui devient nécessaire à son être; des années de jouissance n'ont pas changé ses désirs : elles ont ajouté à son amour la confiance d'une habitude heureuse et les délices d'une libre mais délicate intimité » (277 à 281).

*
* *

Comment se fait-il alors que certaines âmes soient solitaires? Pourquoi Obermann est-il ramené constamment à l'idée du « mystère » des esprits? Pourquoi souffre-t-il d'être isolé dans sa pensée et dans son cœur? Je trouve à chaque instant cette plainte : « Maintenant je suis seul » (266 sqq.). A la fin d'une joyeuse partie de campagne avec des amis, après un dîner sur l'herbe près d'un ravin où mugit un torrent, il écrit : « Il n'était pas parmi nous deux cœurs semblables... Le torrent dans l'ombre et les bruits éloignés de la montagne, c'était beaucoup trop : j'étais le seul qui entendît » (264). Quel est donc le motif de sa solitude?

Il dit qu'il « imaginait l'harmonie d'un monde divin caché

sous la représentation d'un monde visible » (266). Le mal d'Obermann c'est d'avoir essayé de pénétrer cette intimité que les hommes croient réaliser entre eux. De quoi est-elle faite pour la plupart d'entre eux? D'abord de certaines habitudes communes (intimité mondaine, promenades champêtres, dîners sur l'herbe), puis d'une solidarité sociale. Or ces « riens » qui lient d'ordinaire les hommes ne pouvaient suffire à l'âme d'Obermann. Il sentait que dans cette vie sociale, sous toutes ces formes, plaisir ou travail, il ne réalisait pas l'harmonie morale qu'il désirait. Il se jugeait solitaire pour ne point aimer ce que les autres aimaient et pour entendre des voix qu'ils n'entendaient pas... Mais ici nous touchons à une raison plus générale. La misère d'Obermann c'est la souffrance de l' « Homme Supérieur ». La Solitude morale au XIXe siècle est surtout née de l'orgueil, du mépris des hommes, du sentiment d'être autre, différent, supérieur. G. Sand, dans sa période romantique, écrivait : « Orgueil, saint et digne levier de l'univers, sois édifié sur des autels sans tache, sois enfermé dans des vases d'élection... Si tu fais connaître à tes élus des supplices inouïs, tu leur fais connaître aussi des joies puissantes... Triomphe, toi qui fais souffrir et régner » (1). Cet hymne aurait pu être, dans ce siècle, l'invocation de bien des âmes.

Au XVIIIe siècle commence à se dessiner le préjugé en faveur de ce qui *distingue*. Le raisonnable n'est plus comme à l'époque classique, le consentement universel : « Pour quitter une opinion commune, écrit Fontenelle (2), il faut faire quelque usage de sa sa raison ». La raison qui jusque-là préservait l'homme de l'individualisme crée désormais l'individualisme. On commence à s'opposer à la tradition, c'est-à-dire au christianisme en religion et à l'antiquité en littérature, avant de combattre la société et les préjugés mondains. Mais l'élan est donné et ne s'arrête plus. La sensibilité personnelle se développe : la vie de société paraît un exil du cœur et Mme du Deffand se sent isolée au milieu de ces « machines à ressort » que sont les habitués de son salon. L'individu s'oppose à tous : « Je ne suis fait comme aucun de ceux que

(1) *Lélia*, partie inédite, *Revue des Deux-Mondes*, 1839.
(2) *Histoire des Oracles*, I, 8.

j'ai vus », écrit Rousseau. Et la Révolution en brisant la vie de société, émancipe tout à fait l'individu, Jusque-là l'orgueil était généralement contrecarré par la vanité : le mondain évitait de se rendre ridicule par l'étalage de sa personnalité. « On a trop de vanité pour oser être soi-même », disait Stendhal en 1817 (1), et il ajoutait un peu plus tard (2) : « C'est le manque absolu de courage qui cloue dans la médiocrité tous nos pauvres poètes... C'est faute de courage que nous n'avons plus d'artistes ». On sait comment les « pauvres poètes » ne tardèrent pas à dépasser toutes les prévisions de Stendhal.

Une des formes que prit l'individualisme moderne, c'est la certitude que, si toutes les âmes ont une originalité, il y a des âmes plus originales, plus distinguées, des âmes d'exception. Le type de l'Homme Supérieur pénètre tout le XIXe siècle, avec des noms différents. Pour Obermann c'est le Rêveur, pour Hugo le Songeur, pour Vigny le Poète, pour Stendhal l'Homme différent, pour Dumas fils l'Homme fort, pour Renan le Dilettante, pour Flaubert et les Goncourt l'Artiste. L'Anglais Carlyle le nomme le Héros, et Emerson le Sur-Humain (cf. Nietzsche). Après la Révolution qui avait proclamé le culte des grands hommes — idée que le positivisme devait reprendre — on revendique l'adoration des hommes comme un droit du génie. Pour Carlyle l'Homme Supérieur peut avoir *tous* les talents à la fois ; mais le type le plus complet lui paraît réalisé dans le Poète : « J'imagine, écrit-il, qu'il y a dans le Poète, le Politique, le Penseur, le Législateur, le Philosophe ». Nos romantiques ne parleront pas autrement. Et ils rediront que le Poète est le véritable Homme Supérieur des temps modernes. C'est dans cette croyance orgueilleuse qu'il faut chercher le principe de la Solitude morale. Voici à peu près comment s'est élaboré le type de l'Homme Supérieur.

(1) *Histoire de la peinture en Italie*, dédiée à Napoléon exilé.
(2) Article du *Globe*, 31 mars 1825.

§ 2. — *L'éloignement de la société. Le « Promeneur solitaire ».*

Il faut remonter à Rousseau. Son individualisme c'est le conflit de la Nature et de la Société. L'homme différent, c'est l'homme vrai, ennemi de toute hypocrisie mondaine ; c'est par exemple le bon sauvage qui ne sait pas mentir et qui n'a pas nos vices. — Mais tout le monde n'a pas le bonheur de naître sauvage. — C'est vrai, mais tout le monde peut se donner le bonheur de vivre en sauvage. De là le rêve du Promeneur solitaire que Rousseau a si longuement caressé et où il aurait trouvé la paix s'il n'avait pas eu la manie de la persécution. Ce rêve passe dans Chateaubriand où je trouve même une figure de bon sauvage pour consoler le mélancolique René. Le *Voyage en Amérique* commence par quelques lignes où Chateaubriand chante les solitudes et son bonheur de ne plus vivre au milieu des hommes : « Liberté primitive, je te retrouve enfin!... Pas un seul battement de mon cœur ne sera comprimé, pas une seule de mes pensées ne sera enchaînée. Je serai libre comme la Nature ». Mais c'est surtout Sénancour qui me paraît représenter vers 1800 l'esprit de Rousseau. Le fond de son roman c'est l'opposition entre l'*homme de nature* et l'*homme de société*. La société c'est le mensonge et c'est l'esclavage. Obermann cherche en vain autour de lui des hommes « vrais » (1) et des hommes « libres » : pour lui, il ne veut ni fausser son cœur ni asservir son caractère. Il quitte sa famille et sa patrie, parce qu'il lui répugne de se mêler à la société : « Il fallait commencer pour la vie peut-être ce que tant de gens appellent un état. Je n'en trouvai point qui ne fût étranger à ma nature ou contraire à ma pensée... Je vis qu'il n'y avait d'accord ni entre moi et la société ni entre mes besoins et les choses qu'elle a faites » (2). Sur les bords du lac de Genève, dans les vallées de la Suisse ou dans un petit coin bien retiré de la forêt de Fontainebleau il célèbre le bonheur de sa liberté reconquise. Il aime la solitude des montagnes où « le ciel est im-

(1) « Je voudrais deux points : un climat fixe, des hommes vrais », p. 82. Ce désir est répété p. 84.

(2) P. 24.

mense, où l'air est plus fixe » (p. 59); c'est déjà le cri de Musset : « Elle est là sur les monts, la liberté sacré! » Est-ce à dire pourtant qu'il faille toujours fuir les hommes et habiter une petite cabane dans les bois? De temps en temps, oui, pour se retremper dans l'harmonie de la nature. Mais quand l'âme est bien sûre de garder ses penchants naturels, rien n'est plus facile que de vivre parmi les hommes en évitant leur empreinte. L'homme primitif n'entend rien de ce qu'entendent les autres, et il parle une langue que la foule ne sait point « quand le soleil d'octobre paraît dans les brouillards sur les bois jaunis, quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres au coucher de la lune, quand sous le ciel d'été dans un jour sans nuages une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville » (p. 144). Si l'homme est toujours plus ou moins un mystère pour l'homme, à plus forte raison l'homme de la nature est-il solitaire dans la la foule : il ne comprend guère les autres, et eux le comprennent moins encore.

— Mais la Révolution n'a-t-elle donc pas détruit les mensonges de la société et créé partout des hommes vrais au cœur pur? — Sans doute l'homme de la nature est moins rare en 1800 qu'il n'était avant 1789. Mais Obermann voit très bien ceci : le « sauvage » d'Amérique a triomphé, mais il a trop triomphé. L'homme « vrai » est trop souvent, et malheureusement l'homme « brutal ». D'un excès on est tombé dans l'autre. Obermann qui ne peut sympathiser avec les mondains ne s'entend pas davantage avec la foule. La foule, c'est bien la nature, mais elle est par trop « nature ». Solitaire en face de la « société » dépravée, Obermann l'est tout aussi bien en face du peuple mal élevé. Il sent que l'avènement de la démocratie a créé le conflit de la *distinction* et de la *vulgarité*. Il aime la vie simple et frugale : il s'accommoderait d'une petite maisonnette avec des boiseries de sapin et des meubles de chêne (cf. p. 308 et suivantes) ; mais il est très aristocrate, il a horreur de la foule, parce que la foule c'est la sueur, c'est la saleté, « la bêtise des idées et la brutalité des sensations » (233) et encore : « On appelle

cela une vie simple, pour moi je l'appelle une vie malheureuse... et si elle est volontaire, si l'on ne s'y déplaît pas, si l'on compte subsister ainsi, je l'appelle une existence ridicule » (p. 87). Mme de Staël, dans le même esprit, a créé le mot de vulgarité pour caractériser les manières démocratiques nées de la Révolution ; et pour préciser l'isolement de l'homme bien élevé dans une société sans élégance, elle a eu ce mot profond : « Les manières séparent les hommes par une force peut-être plus invincible que celle des sentiments » (*De la littérature*, II-2, chapitre « du Goût, de l'Urbanité des mœurs »).

Toutefois, la différence des manières n'explique pas tout. La foule n'est pas seulement vulgaire dans sa tenue, elle l'est surtout dans ses instincts et dans ses goûts. La Révolution a fait pis que de créer une démocratie sans élégance ; elle a avili les âmes par l'appât du pouvoir et des richesses. Dans cette poursuite des honneurs et de la fortune, les idéalistes se sont trouvés brusquement séparés d'une société matérialiste. Et je ne dis pas que l'homme supérieur ait toujours été un idéaliste : mais en général l'isolement de certains esprits a été le dégoût que leur inspiraient les hommes de leur temps, uniquement préoccupés de parvenir et de s'enrichir. C'est le conflit de la *Vie intérieure* et de *l'utilitarisme*, et je ne sais s'il fut jamais plus aigu que dans notre XIXe siècle. Obermann — qui ne comprenait pas qu'on méprisât l'or (88) — comprenait encore moins qu'on s'y attachât (cf. toutes les lettres où il parle des gens d'affaires qui finissent par le ruiner, ce qu'il supporte d'ailleurs avec philosophie). Vigny donnait comme épigraphe à un chapitre de *Cinq-Mars* une phrase de La Bruyère où il est dit qu'en France on ne peut se passer des charges et des affaires : « Pour que l'oisiveté du sage fût considérée, il faudrait que méditer, parler, lire et être tranquille s'appelât travailler. » Nous retrouverons à travers toute la période romantique ce type de l'homme différent. Il s'épanouira dans l'Artiste selon le cœur de Flaubert.

Le « Promeneur solitaire, qui est la première forme de l'homme supérieur, en est aussi la plus inoffensive. Notez qu'il n'y a pas encore, à proprement parler, de conflit entre lui et la société. Il

se retire de la société parce qu'elle ne lui convient pas et c'est tout. Il veut être libre hors de la société, mais non dans la société : son intransigeance ne va pas encore jusque-là. Voici un aveu précieux d'Obermann : « Je ne prétends pas au milieu des hommes opposer directement ma manière à la leur... Je me permets une singularité... Elle choquerait leur manière de penser : c'est le seul inconvénient qu'elle puisse avoir et je la leur cache afin de l'éviter » (89). Je rattache à ce type de l' « homme différent » bien des esprits, assurément dissemblables, mais qui ont tous eu ce trait commun de se retirer de la société et de vivre à part sans rien donner aux autres et sans rien leur demander. Flaubert disait un peu brutalement : « Les autres se passeront de mes lumières, et je demande, en revanche, qu'ils ne m'empoisonnent pas de leurs chandelles. » Sous des formes plus polies, d'autres ne diront pas autre chose. L'Homme Supérieur, tel qu'il se révèle dans Obermann et aussi dans René, c'est l'homme qui trace une ligne entre la société et lui, et qui exige le respect des frontières. Il n'y a rien de commun entre lui et les autres : donc que chacun reste chez soi. « O, fuir ! fuir les hommes, écrivait Vigny, et se retirer parmi quelques élus » (*Journal*, p. 54). On voit d'ailleurs ce même Vigny se défendre comme Obermann d'opposer son moi à la foule : il n'y a pas opposition, dit-il, mais simplement séparation. Il explique à Brizeux que sa froideur et sa réserve avaient toujours été considérées comme une « opposition permanente » et qu'il faudrait pourtant mieux les interpréter (Lettre 1831). Qui dit opposition dit lutte. Or, le Promeneur solitaire ne lutte pas. Il oublie les hommes, ou bien il les méprise à distance, ou bien il grogne dans son coin. Il peut faire ce qu'il veut, pourvu qu'il vive loin des autres : « Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire... » écrivait Flaubert. C'est ce désir que Vigny caractérise dans son Journal par le symbole de la Herse : « Une multitude méchante, aveugle, le presse, le heurte, le blesse sans cesse. — Qui soutiendra ce roc contre les coups qui assiègent son pied et son front ? — Sa force même, son poids, son immobilité. Qu'il ne donne que peu de prise au vulgaire sur lui, qu'il aime la

solitude, le silence, la fortune modérée, la bienfaisance cachée, l'intimité affectueuse. — Qu'il sache fermer les routes insensées à son imagination et que devant les pas de cette foule sa forte volonté fasse tomber une herse. »

§ 3. — *La haine de la société. — Le type byronien.*

Comment la séparation est-elle devenue opposition; comment la singularité de l'homme supérieur s'est-elle révélée à la société au lieu de rester cachée : c'est ce qu'il est assez facile d'apercevoir. Nous avons mieux que des conjectures. Dans cette période si confuse qui va de la Révolution au romantisme, il y a quelques dates à retenir, quelques influences à préciser.

On ne saurait d'abord faire une place trop grande aux deux romans de *Delphine* et *Corinne*. Le type de l'Homme Supérieur — ou plus exactement de la Femme Supérieure (mais cela revient au même) (1), est très vigoureusement dessiné dans ces romans. Par ses jugements, très dédaigneux sur la société, par son culte pour toute espèce de supériorité et de distinction, Mme de Staël se fait l'écho des idées de Rousseau qui lui paraissait le plus grand homme de la fin du XVIIIe siècle, après M. Necker cependant. Elle est très voisine d'Obermann son contemporain. Et pourtant son idéal de l'homme supérieur est tout différent. Obermann veut que la distinction s'efface : elle demande, au contraire, que la supériorité se révèle. Obermann était un sauvage; elle est et restera toujours une mondaine, ayant besoin de la société tout en la méprisant un peu. L'idéal du Promeneur solitaire l'effarouchait, elle ne comprenait pas que l'homme de génie pût vivre seul, loin du monde. Pourquoi d'ailleurs cacher aux hommes une distinction quand elle est réelle? Autant il serait inconvenant de proclamer orgueilleusement une distinction mensongère, autant il est naturel de révéler le génie qui est un don divin; c'est l'éloignement des hommes, la retraite qui est

(1) Nous verrons plus loin quelques différences : Mme de Staël croit les femmes supérieures plus malheureuses que les hommes supérieurs. Mais, dans l'ensemble le type est le même et les idées de Mme de Staël visent toute espèce de supériorité.

marque d'orgueil et affectation un peu ridicule. Mais ce n'est pas assez dire. Cacher une distinction quand elle est sincère est plus qu'une bizarrerie de caractère : c'est une faute contre la moralité. L'affirmation de la supériorité n'est pas seulement un droit : c'est un *devoir* imposé par la conscience. Le génie serait plus heureux en vivant caché : mais il n'a pas le droit de se cacher. On lit dans la confession de Corinne à Oswald (livre XIV) : « Le devoir, la plus noble destination de l'homme, peut être dénaturé comme toute autre idée et devenir une arme offensive dans les esprits étroits, les gens médiocres et contents de l'être se servent pour imposer silence au talent et se débarrasser de l'enthousiasme, du génie et de tous leurs ennemis. On dirait à les entendre que le devoir consiste dans le sacrifice des qualités distinguées que l'on possède et que l'esprit est un tort qu'il faut expier en menant précisément la même vie que ceux qui en manquent. Mais est-il vrai que le devoir prescrive à tous les caractères des règles semblables ? *Les grandes pensées, les sentiments généreux ne sont-ils pas dans ce monde la dette des êtres capables de l'acquitter?* » Dès lors, il n'y a qu'une circonstance, une seule, où il soit permis à l'homme de génie de fuir la foule : c'est quand la foule menacerait d'arrêter le développement du génie. Il n'y a qu'un devoir qui, pour la supériorité, puisse primer le devoir de se montrer : c'est celui de se maintenir et de se développer. Corinne raconte à Oswald son enfance malheureuse dans une société qui n'avait d'autres distractions que le thé et le whist et où elle fut très mal jugée pour avoir osé proposer des vers et de la musique. Un soir, elle entendit chanter sous ses fenêtres des marins italiens ; et rêvant de connaître cette Italie, cette mère des arts d'où elle était partie toute jeune, elle quitta la froide Angleterre et sa prosaïque société, qui étouffait son génie naissant. Elle fit bien, semble dire Mme de Staël ; elle fit d'autant mieux qu'elle changea de société, au lieu de renoncer complètement à la société. L'homme supérieur se doit à lui-même, mais il se doit aussi au monde. Il y a là un double devoir auquel il ne peut pas échapper, quelles que soient la jalousie et l'hostilité qu'il trouve sur son chemin.

L'influence de Mme de Staël fut, on le sait, très grande sur son époque. C'est elle qui a fait dévier la solitude de l'homme supérieur et qui a posé le génie dans la société, en face de la société. Mais ce qu'elle exigeait comme un devoir et comme une forme de la moralité, d'autres n'allaient pas tarder à l'affirmer comme un simple plaisir, le plaisir de la provocation et de l'effarement. *Corinne* est de 1807. C'est à peu près la date où Byron commençait à travers l'Europe son inquiétant vagabondage et répandait dans les âmes ces poésies troublantes qui étaient déjà « des fleurs du mal ».

L'action de Byron sur les romantiques et leur littérature mériterait une étude spéciale.[1] Il les a fascinés et un peu épouvantés, plus qu'Ossian, plus que la Bible, plus que Shakespeare, plus que Chateaubriand. Il n'y a qu'un homme qui ait autant remué les âmes des enfants du siècle . c'est Napoléon dont nous retrouverons l'influence. Byron a imposé à l'admiration de son temps une figure d'homme supérieur que l'on a prise pour idéal et pour modèle : c'est le héros qui ne se retire pas de la société, mais qui vit dans la société comme un être mystérieux et satanique, comme une grande ombre mélancolique qui porte une blessure dont personne ne peut pénétrer le secret. Qu'il soit Giaour, Conrad ou Lara, c'est bien le même personnage sous des noms différents. Il est orgueilleux et méprisant; il considère les hommes comme ses ennemis, mais il prend plaisir à les étonner plutôt qu'à les combattre. Il les étonne par le mystère de sa vie. On ne sait d'où il vient, on ne sait où il va. Les corsaires se demandent, en voyant rêver leur chef : « Quel est ce Conrad? » Il est venu un jour parmi eux, il les a dominés, il les a conduits à la victoire : ils n'en savent pas plus et ils n'osent pas en demander davantage. Et Conrad disparaît aussi mystérieusement qu'il est venu. Sa bien-aimée meurt; il quitte la tour où elle repose parmi les fleurs ; et le lendemain les corsaires fouillent vainement les recoins de l'île : personne ne peut dire ce qu'il est devenu. Lara, jeune encore, quitte le château de ses pères : on ne sait pas pourquoi; il y revient brusquement, on ne sait pas pourquoi. Qu'a-t-il fait dans l'intervalle? Mystère. Il s'enferme la nuit au clair de

(1) Byron et le Romantisme franc. par Estève. 1907. (Hachette)

lune dans une grande galerie. On l'entend pousser un cri, on accourt : il gît par terre, son épée au poing. Qu'a-t-il vu? Personne ne le saura jamais.

Mystérieux dans sa vie, le héros byronien l'est surtout dans ses pensées et dans ses sentiments. Il aime à s'isoler pour rêver, sur un rocher au bord de la mer, ou dans les couloirs abandonnés d'un vieux château. Il est triste, et il déteste les hommes. Mais personne ne peut dire quelle blessure la société lui a faite. Il est farouche et il est silencieux. Son silence est une forme de l'orgueil qui complique encore son mystère. Quand il doit parler, il le fait en phrases brèves et hachées. Il a l'air de porter dans son âme un grand secret que le moindre signe pourrait trahir. Il est très froid, très maître de lui. Il ne faut pas qu'on l'interroge ni même qu'on le regarde. Il a un sourire dont on ne sait trop s'il révèle la paix de l'âme ou l'endurcissement dans le crime. Il a surtout des yeux étincelants... Oh! ces yeux du héros byronien, comme nous les connaissons! comme nous les retrouvons dans le théâtre de Hugo, depuis Hernani fixant dans l'ombre ses yeux flamboyants sur don Carlos jusqu'à Didier et Gennaro. L'homme fatal chez Hugo vient en droite ligne de Byron : il bavarde seulement un peu plus.

Et c'est ainsi que le héros byronien traverse la société avec le prestige du mystère et du satanisme. Byron s'est souvent défendu d'avoir rien de commun avec ses héros : c'était encore une mystification. Tous les actes de sa vie furent une pose solennelle, avec beaucoup d'enfantillage. A Venise il s'amusait la nuit à traverser le grand Canal à la nage, en tenant de la main gauche une petite lanterne. Il était très fier d'étonner le monde et de s'attaquer aux convenances sociales, à la régularité de la vie, aux habitudes reçues. Il avait surtout l'affectation de l'immoralité en donnant à ses héros la supériorité dans le crime. Je ne suis pas surpris que ce type byronien ait si vite triomphé chez nous : Mme de Staël lui avait préparé la route. Jamais vertueuse personne ne fut plus authentiquement la marraine d'un filleul aussi immoral. La phrase de Corinne : « Les grandes pensées ne sont-elles pas la dette des personnes capables de l'acquitter? » pou-

vait servir de mot de passe à toutes les audaces et à toutes les impiétés. Car qui jugera de ces grandes pensées sinon l'homme supérieur lui-même? Et s'il lui plaît de considérer le crime comme une grandeur peu commune? Mme de Staël très morale limitait la grandeur à la vertu et au génie bienfaisant. Mais ses révoltes contre la société autorisaient d'avance tous les désordres. Notez d'ailleurs que le héros byronien a lui aussi une moralité réelle qui le rattache aux touchantes et vertueuses héroïnes de Mme de Staël. Il est homme sensible et ceci aurait ravi celle qui donnait à sa Delphine et à sa Corinne toutes les passions du cœur. Dans leur lutte contre la société, Lara et Conrad gardent en eux la petite fleur d'amour. Ils ont une dame, comme les héros de la chevalerie dorée. Ils respectent les femmes. Le Corsaire protège les favorites du sultan dans le pillage du palais turc. Ils observent les règles de l'honneur contre leurs ennemis : Conrad refuse de s'évader en laissant ses amis prisonniers, comme il refuse de tuer le sultan endormi. Byron semble nous dire que ses héros sont bons par instinct et que c'est la société qui est responsable de leur immoralité. C'est aussi leur orgueil et leur bizarrerie d'esprit. Dans une société criminelle, ils seraient vertueux par esprit d'opposition; ils ne sont sataniques que pour se distinguer du vulgaire : « Lara était capable de se sacrifier. Était-ce pitié ou devoir? Non. C'était plutôt une *perversité bizarre* qui poussait son orgueil à faire ce que bien peu d'hommes eussent osé faire comme lui : c'était la même impulsion qui lui faisait d'autres fois préparer les voies du crime : tant il était jaloux de se séparer par le bien ou le mal de ceux qui avaient reçu comme lui une vie mortelle » (1). Cette perversité bizarre, plus bizarre que perverse, triomphera dans toute la génération romantique avec la haine du bourgeois. La singularité dans le costume, l'allure mérovingienne, les gilets rouges et les grandes barbes, l'immoralité dans les mœurs, la fanfaronnade du vice ; tout ce qui révolte les bourgeois et les gens du monde, tout ce qui nargue et scandalise la politesse et la mesure, c'est By-

(1) Traduction Pichot, II, page 128.

ron qui l'a mis à la mode. Les rapins surtout recueilleront cet héritage, et le romantisme après avoir été une chevalerie chrétieune tournera à la bohême. On essaiera d'ailleurs de justifier les provocations et la révolte par la théorie de « l'expression du caractère ». L'Homme supérieur sera l'homme énergique qui, sans lutter directement contre la société, osera étaler dans son costume et dans ses écrits un romantisme échevelé, excentrique et provocant. Il sera Mardoche, et il sera un peu plus tard Baudelaire. Et Flaubert en gardera quelques traits. Le dernier homme supérieur selon le type byronien, c'est l'amusant Barbey d'Aurevilly.

§ 4. — *L'action contre la société et le héros napoléonien.*

« Bonaparte ou Byron, poète ou capitaine... »

Ce vers de Vigny (*la Flûte*) exprime le double rêve que la jeunesse caressait après 1815. Et Vigny ajoute dans la Préface de *Servitude et grandeur militaire* : « La moue de Bonaparte et celle de Byron ont fait grimacer bien des figures innocentes ». Plus encore que Byron, Napoléon a remué les âmes des enfants du siècle : je ne retiens de son influence que ce qui touche à l'idéal de l'Homme supérieur. Il fut homme d'action et il domina le monde (cf. Musset, *Confession d'un Enfant du siècle*, ch. Ier, et Vigny, *Préface* déjà citée). A son exemple, on voudra dominer la société. Les provocations ne suffiront plus ; l'essentiel sera d'être le maître.

A vrai dire, cette transformation de l'Homme supérieur était déjà préparée avant que s'exerçât l'influence napoléonienne. L'homme sensible de la fin du XVIIIe siècle triomphe encore dans Mme de Staël et dans Obermann (1). Mais au milieu de la fantaisie des passions et de l'incohérence des rêves, se dessine déjà chez ces deux écrivains comme une figure de héros cornélien. Obermann fonde sa philosophie sur l'effort et estime que l'âme est

(1) Pour Mme de Staël, voir plus loin, chap. II, § 2.

avant tout volonté (1). Mme de Staël, déjà romantique par son frémissement sentimental et par son culte de l'amour, impose cependant à sa sensibilité le respect de la conscience et la soumission au devoir. Elle proclame l'amour supérieur à l'opinion et aux conventions mondaines, mais elle le veut inférieur à la bonté et à la vertu. Delphine se croit d'abord coupable d'aimer Léonce, et elle ne veut l'aimer que parce qu'elle l'admire, ce qui est assez cornélien : ce qui l'est davantage, c'est son rêve d'immoler l'amour à un devoir plus austère, tantôt l'honneur de la race (Oswald) tantôt la pitié (2) (Delphine ne voulant pas faire le malheur de Mathilde, la femme de Léonce). Delphine écrit à Léonce, dans une phrase qui eût ravi le vieux Corneille, son admiration « pour des êtres sensibles, triomphant de l'amour ». Elle disait encore : « Ce qu'il y a de plus noble, c'est le sacrifice de l'amour à la vertu (3) ». Cette maîtrise de la passion par la volonté était une forme de l'énergie et de l'action.

Ce qui l'était encore — et toujours en s'arrêtant à cette figure de l'homme sensible — c'est que l'on voit peu à peu la sensibilité devenir passion impulsive au lieu de se dissiper comme chez Chateaubriand, en mélancolies brumeuses ou en rêves exaltés. Ce bon géant d'Alexandre Dumas père ne fut pas étranger à cette transformation. A côté du héros romantique, sombre et plaintif, on voit apparaître le héros actif à la façon d'Antony. Assurément cette énergie est encore toute voisine de la passion et ne saurait s'appeler volonté. Elle fait songer à ce joli mot de la duchesse de Choiseul : « Vous me demandez si je connais le mot énergie. Assurément je le connais et je peux même fixer l'époque de sa naissance : c'est depuis qu'on a des convulsions en entendant la musique (4)... » Bien souvent le héros est incliné à l'action par la violence ou la brutalité de ses passions, mais n'est-ce pas, à tout prendre, un progrès sur le pessimisme découragé et inactif? Descartes disait : « La volonté ne peut qu'em-

(1) Voir chapitre IX, § 1.
(2) Voir plus loin chapitre II (de la Pitié).
(3) *Delphine*, IIIe partie, lettre 2.
(4) Lettre à Mme du Deffand, 1779.

pêcher ou utiliser les passions. » Les passions fortes peuvent fortifier la volonté dans certaines âmes comme elles peuvent l'affaiblir et la tuer en d'autres. La volonté n'est souvent que la mise en valeur d'une vive émotion, et qui est sensible est souvent plus faible que les autres mais a parfois aussi le secret d'être plus fort. M. Brunetière fait de la glorification de l'énergie un des caractères du romantisme (1). On se plut à exalter comme un idéal les époques de vie intense comme la Ligue et les guerres de religion (*Henri III et sa cour*) ou encore la Fronde et la minorité de Louis XIV (*Cinq-Mars*). L'action de Byron s'exerçait d'ailleurs dans ce sens : son œuvre entière, en affirmant la beauté de la révolte, idéalisait l'énergie et la lutte : la prodigieuse destinée de Napoléon fit épanouir la splendeur de la volonté.

Imaginez maintenant que ce goût de l'action, ce culte de l'énergie envahissent une âme orgueilleuse et révoltée; supposez que cette âme joigne au sentiment de sa distinction l'idolâtrie de Napoléon, le désir de lui ressembler, et la certitude d'arriver à tout par la volonté. Le mépris des hommes ne se traduira plus par la retraite non plus que par une pose provocante. L'Homme supérieur regardera comme un enfantillage cette mystification byronienne. Supérieur par l'esprit, il voudra conquérir son rang dans la société et contre la société : il se sentira de taille à gagner des batailles. Sa révolte ne se révélera plus par des paroles ni même par un silence hautain : elle s'exprimera par des actes. Il ne sera plus question de taquiner l'opinion ou de narguer les convenances. Le conflit sera plus âpre et plus sérieux : car pour prendre la place qu'il croit due à son mérite, l'Homme supérieur bousculera les hommes et au besoin les lois. Cette dernière forme de supériorité, plus intransigeante et plus amère que toutes les autres, fut comme on sait l'idéal de Stendhal. Il l'exprima dans *Rouge et Noir* (1831).

Le fond de l'âme de Julien Sorel, c'est — comme chez tous les hommes supérieurs — l'orgueil, la volupté d'être distingué. Cette admiration de lui-même le soutient dans tous ses échecs.

(1) *Manuel de la littérature française*. Sur Stendhal, p. 419.

Chassé de chez M. de Rênal, le jeune précepteur se console en méprisant. « Il était loin de juger sa position en philosophe, mais il eut assez de clairvoyance pour se sentir différent (1) ». Au séminaire, il s'entend dire par le supérieur qui, du reste, se montre détestable directeur de conscience : « Je vois en toi quelque chose qui offense le vulgaire. La jalousie et la calomnie te poursuivront. En quelque lieu que la Providence te place, tes compagnons ne te verront jamais sans te haïr, et s'ils feignent de t'aimer ce sera pour te trahir plus sûrement. » Il y a même du Byron dans ce petit séminariste. Il exagère — et il exagérera toujours sa distinction par un air de mystère. Il conquiert les femmes et il étonne les hommes ; Stendhal insiste sur l'*inconnu* de son caractère, et il souligne ce mot qui lui paraît caractériser son héros. L'étalage de sa supériorité lui paraît un devoir, et ceci non plus n'est pas très nouveau, puisque c'était une idée de Mme de Staël : dans la nuit qui précède son exécution, Julien fait son examen de conscience ; j'y trouve cet aveu : « Le *devoir* que je m'étais prescrit a été comme le tronc d'un arbre solide auquel je m'appuyais pendant l'orage. Je vacillais, j'étais agité... mais je n'étais pas emporté... » Volupté de se sentir supérieur, affirmation de la supériorité présentée comme un devoir, allure mystérieuse, tout cela nous est déjà connu. Et ce qui l'est encore c'est que Julien est *sensible*. « Ce n'est pas, dit Stendhal, qu'il fût sensible comme on l'entend à Paris, mais ce n'était pas un monstre et personne, depuis la mort du vieux chirurgien, ne lui avait parlé avec tant de bonté » : il s'agit ici du marquis de Môle pour lequel il éprouva une réelle affection. Il est d'ailleurs sensible de toutes les manières. Il est nerveux, frémissant, il a une âme orageuse : voyez ses disputes avec M. de Rênal et toutes ces bizarreries d'humeur qui déplaisaient si fort à Mme de la Môle parce que « l'imprévu produit par la sensibilité est l'horreur des grandes dames ». Mais là où Julien est bien lui-même et mérite

(1) Ce mot « différent » est écrit en italique dans le texte. Cf. le *Robert Greslou* du *Disciple* : « Je me sentais différent d'eux [ses maîtres et ses camarades] d'une différence que je résumerai d'un mot : je croyais les comprendre tout entiers et je ne croyais pas qu'ils me comprennent ».

de rester typique, c'est dans son admiration pour Napoléon et dans son culte de l'énergie.

Napoléon est le modèle qu'il a toujours devant les yeux. Le rêve de Julien c'est d'être lui aussi un conquérant. Écoutez ses cris de joie après une discussion avec M. de Rênal dans laquelle il avait triomphé : « J'ai donc gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il fut dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille » (1). Je ne puis voir dans sa conduite des impulsions passionnelles. La meilleure preuve de sa volonté c'est qu'elle finit par triompher de sa nervosité ou, comme on disait alors, de sa sensibilité. A la veille de se battre en duel, il se sent troublé, mais il rejette bien vite cette émotion qu'il juge humiliante pour un homme fait comme lui. « Ainsi, il est au pouvoir du dernier des hommes de m'émouvoir à ce point ! » C'est sa volonté qui corrige sa timidié, par exemple, dans la curieuse scène de la séduction, quand il ose saisir la main de Mme de Rênal un soir dans le salon et la garder dans sa main. Il a commencé l'aventure, il sait qu'il la poussera jusqu'au bout. « Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant la journée, je me suis promis de faire ce soir... » et : « Je lui ai dit que je serais chez elle à deux heures : je puis être inexpérimenté et grossier, je ne serai pas faible ». Les premières batailles qu'il engage, il les gagne contre lui-même.

Il va bientôt les gagner contre la société. Il est intelligent et il sent qu'il n'est pas à sa place, comme précepteur du fils d'un bourgeois ou comme secrétaire d'un grand. Il se rend compte que si l'intelligence donne tous les droits, il reste à les conquérir par l'énergie. Il n'a pas la naïveté de croire qu'on lui donnera son rang parce qu'il le mérite ou parce qu'il l'aura réclamé. Il sait que la société est impitoyable à toute supériorité. Il se sent assez fort, assez maître de lui pour lui déclarer la guerre : « Ma présomption s'est si souvent applaudie de ce que j'étais différent des autres jeunes paysans. Eh bien j'ai assez vécu pour voir que différence engendre haine. » Il me fait penser à ce Richard Dar-

(1) Cf. l'éloge de l'énergie, par Mathilde de la Môle, chapitres XLI et XLII.

lington, cet autre ambitieux de grande envergure qui jette sa femme par la fenêtre pour arriver plus sûrement à la fortune et au pouvoir. Ou encore, s'il était resté dans les ordres, il serait devenu une espèce d'abbé Tigrane. Ses ancêtres qu'il renierait d'ailleurs, c'est peut-être le Paysan parvenu, c'est plus sûrement les Gil Blas et les Figaro. Seulement, Julien est moins gai. Depuis la Révolution il y a eu un furieux déchaînement des convoitises ; la poursuite du succès est devenue plus amère parce que le nouveau principe de l'égalité autorisait tous les appétits et que la rapide élévation des parvenus légitimait toutes les espérances. Julien, héros napoléonien, esprit supérieur, se croit promis à de grandes destinées. Il va de l'avant et fait son trou.

Dans cette guerre déclarée à la société, toutes les armes sont bonnes, et tous les obstacles sont culbutés. Un des obstacles, c'est l'amour, et c'est ce qui faisait la faiblesse du héros byronien ; les meilleures armes ce sont les femmes. Par ses intrigues féminines, Julien espère servir son ambition, il espère aussi satisfaire son incroyable orgueil : « Je me dois d'autant plus de réussir auprès de cette femme, dit-il de Mme de Rênal, que si jamais je fais fortune et que quelqu'un me reproche le bas emploi de précepteur, je pourrai faire entendre que l'amour m'avait jeté à cette place. » Il est fier de sa jolie figure et il essaie d'en profiter pour faire son chemin. Car il aime mieux dominer qu'aimer. Il a d'autres desseins que celui de compromettre une petite bourgeoise sentimentale ou une fille de marquis. Il fait des conquêtes, sans jamais être vaincu par sa conquête. Il lui manque la fraîcheur du cœur, il est précocement désabusé. Il n'a pas eu de jeunesse, il ne connaîtra jamais l'émoi d'un Chérubin ou d'un Fortunio devant une jolie marraine. Et il n'est pas davantage le M. Rodolphe, l'homme à bonnes fortunes dont se toque une Mme Bovary : il donne à sa vie un autre but que l'amour ou les amours. Une seule fois il a failli être amoureux, et cette supposition de Stendhal est très ingénieuse. Julien est devenu l'amant de Mathilde ; il finit par s'éprendre d'elle. Une brouille survient et voilà Julien affolé : « Il était sur le point de tomber à ses pieds, anéanti d'amour et de malheur et en criant :

Pitié... Cette âme si ferme était enfin bouleversée de fond en comble... Pourquoi l'amour que j'ai pour cette fille me tourmente-t-il encore?... Vingt-quatre heures après la rupture du vase de vieux Japon, Julien était décidément un des hommes les plus malheureux ». Mais cette crise passagère fait d'autant mieux ressortir l'énergie de Julien : « Si elle voit combien je l'adore, je la perds », c'est-à-dire : « Que deviendra mon ambition? » Et il joue la comédie du dédain qui ramène à ses pieds Malhilde suppliante et folle d'amour. Il se pousse ainsi dans le monde, brutalement, sans scrupules et gardant cette maîtrise de soi-même, ce visage impénétrable qui lui font dire par des officiers russes : « Vous êtes prédestiné, mon cher Sorel, vous avez naturellement cette mine froide et à mille lieues de la sensation présente (en ital. dans le texte) que nous cherchons tant à nous donner ». Très belle figure en somme de héros napoléonien ; c'est en lui que me paraît triompher cette figure de l'homme supérieur orgueilleux et révolté, éloigné des hommes par le sentiment de son génie, haineux parce qu'il n'a pas sa place, ambitieux pour la conquérir, et isolé par sa volonté.

§ 5. — *La Solitude morale de l'Homme supérieur.*

Cet éloignement de la société était en principe un bonheur et une volupté ; l'orgueil fit d'abord épanouir la joie de la solitude. Stendhal nous montre Julien Sorel debout sur un roc isolé, suivant des yeux un épervier qui planait dans les airs : « Il enviait cette force, il enviait cet isolement ». Comment cette distinction recherchée et amoureusement caressée devint-elle une détresse de l'âme? Car enfin beaucoup de ces orgueilleux sentirent le vide effrayant de leur cœur dans une société qui leur était trop étrangère. Ce même Stendhal, qui avait le culte des grands hommes écrivait sur son héros Napoléon : « Le grand homme est comme l'aigle ; plus il s'élève, moins il est visible et il est puni de sa grandeur par la solitude de l'âme ». Ce jugement qui est de 1822 est extrait du livre de l'*Amour* et fait allusion au peu de goût qu'avaient les femmes pour Napoléon, qu'elles admiraient sans

l'aimer. C'est déjà la plainte de Moïse : « Les vierges se voilaient et craignaient de mourir ». Sainte-Beuve a cité une curieuse lettre de Stendhal sur le même sujet : « Il n'y a pas d'avantage sans désavantage (1). Cette prétendue supériorité, si elle n'est que de quelques degrés vous rendra aimable, vous fera rechercher et vous fera rendre les hommes nécessaires; voyez Fontenelle. Si elle est plus grande elle rompt tout rapport entre les hommes et vous. Voilà la malheureuse position de l'homme soi-disant supérieur ou pour mieux dire, différent : c'est là le vrai terme. Ceux qui l'environnent ne peuvent rien pour son bonheur. » Il y a du découragement dans cette lettre; Stendhal y avoue que l'homme supérieur est un isolé et un malheureux. Mais n'était-ce pas déjà un peu indiqué dans *Rouge et Noir*? « La physionomie de Julien était hideuse... C'était l'homme malheureux en guerre avec toute la société. » C'est même là une des souffrances de Julien dans la méditation qui précède son exécution : « Vivre isolé!... Quel tourment! » Il est vrai qu'il se console par la pensée qu'il n'a pas manqué sa vie, bien qu'il meure en vaincu : mais ce *devoir* auquel il s'attacha et que son orgueil rappelle avec complaisance ne peut lui faire oublier la misère de la solitude que sa distinction provoqua. Pourquoi donc cette défaillance de la supériorité?

Il y a à cela quelques raisons particulières au début du XIXe siècle et qui naturellement ont pesé sur les générations suivantes. Et il y a aussi une raison plus générale qu'on peut vérifier sur tous les solitaires et qui est sortie d'une fausse interprétation de la spériorité.

Une confusion s'établit de bonne heure entre deux types un peu différents et qui n'avaient de commun que de s'être trouvés réalisés ensemble dans certaines âmes d'exception : c'est l'Homme supérieur et l'Homme fatal, l'Homme supérieur qui est un élu, l'Homme fatal qui est un maudit. Cette figure du Maudit, qu'il serait curieux de suivre à travers la période romantique

(1) Cf. encore dans une lettre de B. Constant : « Je suis comme atterré de la solitude qui m'entoure. Je suis comme effrayé de ne tenir à rien, moi qui ai tant gémi de tenir à quelque chose ».

s'est exprimée dans de puissants symboles. Elle a d'abord déterminé toute la littérature dite satanique depuis Byron avec ses *Promenades du Diable* jusqu'à Baudelaire avec ses *Litanies de Satan*. Vigny dans *Eloa*, Gautier et Hugo un peu partout ont dressé cette grande image du révolté vaincu : on en trouve la trace jusque chez Leconte de Lisle (*La Tristesse du Diable*). Un autre symbole de maudit qui a séduit les imaginations contemporaines, c'est Caïn. Vigny rêvait d'en faire un poème, et il avouait dans son Journal intime sa prédilection pour ce malheureux dont la tragique aventure prouvait l'injustice divine : « Il est évident que c'est Dieu qui eut les premiers torts... » Ce que Vigny n'avait fait qu'indiquer, Leconte de Lisle le réalisa avec puissance : il personnifia dans son *Qaïn* l'humanité souffrante révoltée des injustices d'un dieu jaloux. Ce symbole du Maudit pénétra très vite la figure de l'homme supérieur. Même orgueil de part et d'autre, même esprit de révolte; l'union est déjà faite dans Byron; ses Conrad et ses Lara sont des fils du diable, qui blasphèment contre Dieu. On crut que dans toute supériorité, il y avait une « élection divine » et aussi une malédiction et que le grand homme était fatalement voué à la souffrance, puisque son génie méritait une expiation. On le crut d'autant mieux que l'orgueil, loin d'y perdre, ne pouvait que se fortifier de cette croyance. On triomphait d'être élu, mais on triomphait davantage d'être maudit. Il fallait que Dieu eût peur de ces génies, pour leur envoyer ainsi la souffrance; inversement, le malheur fut une marque de distinction et de supériorité. On éprouva à la fois la tristesse de vivre et la volupté de connaître des misères exceptionnelles. On fit orgueil de tout, surtout de l'infortune ; et c'est ce que nous avons déjà signalé dans René et ce qui nous rend une partie du romantisme assez incohérente. On crut d'ailleurs qu'une des souffrances réservées au grand homme c'était, en même temps qu'il se sentait dieu ou près de Dieu, de ne pouvoir oublier les hommes, de vouloir parfois vivre de leur vie et d'en être écarté par sa grandeur. Si « l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux » l'homme, supérieur est un héros divinisé qui se souvient de la terre. L'union de l'homme supérieur et du

maudit, avec cette souffrance très spéciale qui est le regret des joies humaines, est réalisée en 1820 dans les premiers poèmes de Vigny. C'est le symbole de Moïse :

> Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
> Les hommes se sont dit : Il nous est étranger.

En même temps s'exerçait l'influence toute particulière de Mme de Staël. Si personne ne célébra ni ne justifia autant qu'elle la supériorité, personne ne contribua davantage à répandre cette idée extraordinaire de l'hostilité fatale de la société pour toute espèce de supériorité. Cette idée aujourd'hui nous paraît une affirmation bien téméraire, fût-elle toujours vraie, fût-elle prouvée par tous les exemples d'hommes supérieurs qu'il ne vaudrait guère la peine de s'en désoler. Mme de Staël est bien bonne de batailler comme elle fait contre l'opinion. Que Delphine épouse son Léonce et qu'elle se moque du qu'en dira-t-on. Nous ne comprenons pas grand'chose aux tergiversations de ses héroïnes, sinon qu'elles pourraient être heureuses quoique supérieures, puisqu'il leur reste l'amour. Elles ont bien autre chose à faire que de s'embarrasser du monde et de ses jugements. Leur excuse relative, c'est qu'elles aiment des nigauds qui sont sans volonté devant l'opinion — un peu comme l'Adolphe de Benjamin Constant — et qui leur enlèvent par leurs hésitations et leurs faiblesses le peu d'énergie qu'elles pourraient avoir. Mais en outre il ne faut jamais oublier que Mme de Staël, comme toujours, crée ses idées de ses sentiments et de son expérience. Cette croyance à l'hostilité de la foule pour l'homme de génie, nous ne devons pas la juger comme une idée générale, mais comme un sentiment de Mme de Staël devenu idée. Elle croyait que son expérience personnelle fortifiait cette croyance : c'est plutôt ce caractère intime qui nous paraît aujourd'hui affaiblir cette idée. Mais j'ajoute que ce ton personnel en fortifie la sincérité. Mme de Staël, femme supérieure et mondaine souffrit de l'hostilité de la foule. Elle en souffrit comme femme sensible et comme femme intelligente. Sur cette question le chapitre de la *Littérature* : « Des femmes qui cultivent les lettres » complète ses romans ; et j'y joins les « Réflexions sur le but moral de Delphine ». Elle donne de l'hos-

tilité de la foule pour le génie des raisons assez subtiles. L'homme supérieur dérange d'abord les convenances et l'hypocrisie mondaine : « Quand il arrive au milieu de ce paisible accord un caractère inconsidérément vrai, il semble que ce qu'on appelle la civilisation en soit troublé, et qu'il n'y ait plus de sûreté pour personne si toutes les actions reprennent leur nom et toutes les paroles leurs sens. » (« Réfl. sur Delphine »). Mais en outre le génie bouscule et épouvante toutes les médiocrités dont se compose la foule, « cette majorité qui, lorsque des personnes extraordinaires se présentent, ne sait pas trop si elle doit en attendre du bien ou du mal » (*Ibid.*). Mme de Staël fait d'ailleurs une analyse très fine de la société, telle que la Révolution l'a transformée. Elle voit très bien que la société est devenue plus vulgaire sans rien perdre de son hypocrisie. Elle remarque que, sous l'ancien régime, la supériorité n'avait à craindre que le ridicule tandis que, désormais, dans une démocratie, elle devra redouter la jalousie et la haine. Mais elle envisage tout particulièrement la supériorité chez une femme, parce que la femme rencontre toujours l'hostilité que l'homme peut éviter : « L'homme de génie peut devenir un homme puissant et sous ce rapport les envieux et les sots le ménagent, mais une femme spirituelle n'est appelée à leur offrir que ce qui les intéresse le moins... sa célébrité n'est qu'un bruit fatigant. » (*Litt.*, II-5). Surtout une femme qui « cultive les lettres » est exposée à la malveillance et à la calomnie ; personne ne la secourt dans ses misères. « N'est-elle pas une femme extraordinaire? Tout est dit alors : on l'abandonne à ses propres forces, on la laisse se débattre avec la douleur ». (*Ibid.*). C'est surtout dans *Corinne* que Mme de Staël a traduit l'isolement de la femme supérieure. Lord Edgermond demande à Oswald si une femme qui se consacre à la poésie peut être une « femme d'intérieur » comme l'une de ces jeunes « miss » qui savent si bien verser le thé : et il jette l'incertitude dans l'esprit du pauvre amoureux sans caractère. Comme plus tard Moïse, Corinne trahie par Oswald souffre d'avoir été admirée sans avoir pu être aimée : « En présence du soleil et des sphères étoilées, on n'a besoin que de s'aimer et de se sentir dignes l'un de l'autre.

Mais la société, la société ! comme elle rend le cœur dur et l'esprit frivole ! » Ce n'est pas son talent méconnu qui la fait souffrir puisqu'elle est illustre : sa plainte est la mélancolie d'un cœur incompris. Très loin des hommes par l'inspiration de son génie, elle est tout près d'eux, elle n'est qu'une faible femme par les exigences de son cœur. Toujours l'expiation de la supériorité. Sa solitude morale, c'est le conflit de la distinction et de l'humanité dans son âme avide de bonheur, d'estime et d'amour.

Cette souffrance qui fut très aiguë en elle, est infiniment respectable. Elle eut un grand retentissement dans toute la génération romantique. Ce qu'elle disait de la solitude de la femme supérieure fut étendu à toute supériorité. On répéta après elle que la distinction amenait toujours la jalousie, ou comme disait Stendhal que « différence engendre haine ». Mais pourquoi donc cette éternelle préoccupation de la société, du monde ou de l'humanité quand on a une vie intérieure assez riche pour s'en passer, et quand on est d'ailleurs bien convaincu de l'hostilité de la foule? « Mon roman dit à la société : Ménagez davantage la supériorité de l'esprit et de l'âme; vous ne savez pas le mal que vous faites et l'injustice que vous commettez quand vous vous laissez aller à votre haine contre cette supériorité parce qu'elle ne se soumet pas à toutes vos lois;... vous brisez des cœurs, vous renversez des destinées qui auraient fait l'ornement du monde » (1). Le principe de la solitude morale dans toutes les âmes supérieures du XIXe siècle, c'est un individualisme mal compris — et cela de deux manières :

D'abord, au lieu d'un individualisme sincère et loyal, elles ont trop aimé, ces âmes supérieures, ce qu'on pourrait appeler l'*individualisme d'opposition*. A-t-on cherché vraiment à être soi-même ? Non : on a voulu, par orgueil, ne pas être comme les autres; on a pratiqué l'individualisme négatif, on a voulu pouvoir se glorifier de n'être fait comme aucun de ceux que l'on rencontrait. Stendhal qui s'y connaissait — car personne ne s'y complut autant que lui — Stendhal nous éclaire là-dessus en

(1) Réflexions sur *Delphine*.

appelant constamment l'homme supérieur l'homme *différent*. C'est qu'en effet on fit consister la supériorité dans la différence. Avant de savoir ce qu'on serait, il parut nécessaire de savoir ce qu'on ne serait pas; on chercha la bizarrerie pour ne pas être humain, tout simplement. Mme de Staël, qui fut toujours très avisée dans ses revendications individualistes, écrivait dans ses *Réflexions sur le suicide* (1813) : « La vraie supériorité n'est point dans la bizarrerie : c'est une *intensité plus énergique* et plus profonde dans les impressions qu'éprouve la masse des hommes. Le génie est à plusieurs égards populaire, c'est-à dire qu'il a des points de contact avec la manière de sentir du plus grand nombre. Il n'en est pas ainsi de l'esprit exalté ou de l'imagination travaillée. Ceux qui se tourmentent pour attirer l'attention du public, pour l'emporter sur leurs semblables croient avoir fait des découvertes dans des contrées inconnues du cœur humain : ils vont jusqu'à s'imaginer que ce qui révolte les sentiments de la plupart des hommes est d'un ordre plus relevé que ce qui les touche et les captive. Gigantesque vanité que celle qui nous met pour ainsi dire en dehors de notre espèce. » Le génie a des points de contact avec la société, l'homme supérieur n'est pas en dehors de l'espèce humaine : voilà d'excellents conseils qu'il eût été prudent de suivre. Ce n'est pas la supériorité qui est solitaire : c'est la *différence*. L'homme différent s'appliqua à ruiner en lui ce qu'il y avait d'humain, il supprima les « points de contact » entre lui et la foule. Il détermina son moi par opposition, au lieu de le laisser s'épanouir en pleine liberté, dans l'ardente poussée de sa sève intérieure.

Mais ce n'est pas tout. On peut ne pas souffrir d'être différent, quoiqu'on ait toutes les chances possibles d'éprouver, un jour ou l'autre, la détresse de la solitude. L'Artiste parnassien dont on parlera plus loin ne connaîtra guère l'isolement. Et pourtant Dieu sait si jamais type d'homme supérieur fut plus complètement homme différent, et s'ingénia davantage à créer en soi une âme exactement opposée à l'âme des foules. En général l'Artiste goûta vers 1850 une réelle joie à se sentir différent. Mais il s'en faut que pendant les cinquante premières années du XIXe siècle

l'Homme supérieur ait toujours goûté la paix dans l'isolement. Cela tient à une incohérence de sa nature. Après s'être déterminé par opposition — ce qui était déjà une maladresse — il ne pouvait s'empêcher de penser à cette foule qu'il méprisait — ce qui était encore plus maladroit. Il y revenait toujours, il ne pouvait s'en passer, soit qu'il en attendît quelque service, soit qu'il voulût tout simplement s'en amuser. C'était, en somme, un individualisme inquiet, toujours préoccupé de l'effet à produire, ne se suffisant pas à lui-même et espérant toujours la sympathie, l'admiration ou même l'amour de cette société pourtant si méprisable. C'est ce qui fit la misère de Mme de Staël. Elle ne pouvait ni se plaire dans la foule ni cependant dédaigner l'opinion. Elle regardait trop autour d'elle. Elle était déjà trop individualiste et elle ne l'était pas encore assez. C'est même là ce qui explique aussi les rares défaillances de Flaubert, et les cris de solitude que nous avons recueillis dans sa Correspondance. Il exécrait le bourgeois et il en était hanté. Il détestait la bêtise humaine et il ne pouvait s'empêcher de la savourer. Et dans cette opposition de tous les instants, s'il jouissait d'être supérieur, il souffrait au fond d'être différent. Pour y trop songer, il se sentait perdu en face de la société comme dans un désert. Il n'oubliait la solitude que lorsqu'il était vraiment solitaire et pris par son œuvre, ce qui était d'ailleurs son habitude. Il disait : « Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable... (IV-73). Le moyen de vivre avec sérénité, c'est de se fixer sur une pyramide... (II-101). Ne me parle plus de ce qu'on fait dans le monde, ne m'envoie aucune nouvelle » (II-105). Mais ces nouvelles de son temps, il se trouvait qu'il les connaissait toutes : « Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent » (III-19). Nul n'a plus grogné contre son époque, contre la garde nationale, les affaires d'Italie, « le père Thiers, ce vieux melon diplomatique » et la terre, « planète très inférieure ». Il répétait qu'il fallait écrire pour soi seul et il avait la rage de publier ; il méprisait la foule et il lui demandait ses suffrages : « J'ai vécu dans une sérénité d'art parfaite *tant que j'ai écrit pour moi seul.* Maintenant je suis plein de doutes et de trouble » (III-42). Flaubert

n'éprouvait l'amertume de la solitude que lorsque son individualisme essayait des rapprochements.

Le principe de la Solitude morale ce fut bien l'individualisme, l'orgueil d'être non seulement différent et supérieur, mais encore mystérieux et impénétrable. Mais l'individualisme n'explique pas tout. Il aurait pu rester ce qu'il fut dans certaines âmes, un individualisme orgueilleux et satisfait. Il ne tourna à la solitude morale que chez les hommes supérieurs qui après avoir ruiné tous les points de contact entre eux et la foule tentaient des rapprochements qui ne pouvaient aboutir. Avoir besoin des hommes pour une raison ou une autre, c'est trop sentir combien ils sont lointains. On voit par la misère de Mme de Staël que certaines âmes souffrirent d'être *éloignées sans être détachées*. C'est ce qui apparaît surtout dans la Solitude morale du Poète à partir de 1820 : c'est dans le Poète que triompha le plus complètement l'individualisme de l'âge moderne, c'est chez lui qu'on peut le mieux analyser la solitude de ces êtres supérieurs qui goûtèrent la joie d'être différents des autres hommes et qui connurent la souffrance de ne pouvoir se passer des autres hommes.

*
* *

Toutefois avant d'aborder cette question, il faut éclaircir les deux points suivants :

L'exil de l'Homme supérieur dans la société, c'est d'une manière toute générale le sentiment qu'il est incompris. Mme de Staël disait qu'il est d'une « caste à part » : la foule ne connaît ni son esprit ni son cœur. Est-il donc complètement impossible qu'elle les connaisse, si l'homme supérieur y tient absolument ?

Deux croyances, héritées du XVIIIe siècle pouvaient être, entre 1800 et 1820 un obstacle très fort à l'individualisme. D'abord la philanthropie, l'amour de l'humanité, puis l'idée de la fonction sociale de la littérature. Certes, les encyclopédistes étaient déjà des « hommes supérieurs », mais ils avaient maintenu entre eux et la foule le double trait d'union de la bienfaisance et de l'action philosophique. Leur cœur n'était point solitaire puisqu'ils le

remplissaient par la bienfaisance ; et leur esprit ne l'était pas non plus puisqu'en répandant les lumières, ils goûtaient le plaisir d'élever la foule jusqu'à eux.

Ce programme des encyclopédistes passe dans notre XIXe siècle. Il est tout entier dans Mme de Staël. Son traité de *l'Influence des Passions* fut composé pour indiquer aux individus et aux nations le secret du bonheur, et pour établir que la pitié est « le véritable lien des êtres mortels entre eux. » Le *Discours préliminaire de la Littérature* indiquait les services que les écrivains pouvaient rendre à la société et l'union que la littérature établissait entre les esprits. Je voudrais montrer comment ce rêve d'une double intimité fut stérile pour l'homme supérieur. La pitié et le désir de l'action littéraire, sentiments, en principe, humanitaires, furent transformés en sentiments égoïstes. Ils fortifièrent la distinction de l'homme supérieur au lieu de la réfréner. Ils déterminèrent une opposition inattendue entre la société et lui. L'individualisme s'exalta de ce qui aurait dû le contenir.

J'étudierai le progrès de l'individualisme dans l'idée de Pitié et dans l'idée de l'action littéraire. A ce progrès correspond une exaspération de la solitude : solitude du cœur dans la bienfaisance, solitude de l'esprit dans la « mission sociale » de l'écrivain.

CHAPITRE II

La Solitude du cœur. Les idées de Mme de Staël sur la Pitié.

L'orgueil supprima assez souvent dans les âmes supérieures la sympathie pour les hommes. G. Sand qui revenue de ses chimères romantiques écrivait à Flaubert : « Vivre en soi est mauvais », avait célébré dans la fièvre de ses jeunes années l'égoïsme comme elle avait exalté l'orgueil : « Les tourments qui m'attendent je les connais et je sais ce que sont les douleurs des autres au prix des miennes. Comment veux-tu que j'aie de la compassion pour quelqu'un? » (*Jacques,* Lettre X). Il y eut ainsi l'égoïsme tourmenté de ceux qui voulaient être aimés sans aimer et qui chérissaient tellement les tendresses dont ils étaient l'objet que la crainte de les perdre était plus forte en eux que le désir de les récompenser. Il y eut des égoïstes aimables et il y eut des égoïstes misanthropes qui créent la « littérature brutale ». « Je déteste fort mes semblables, écrivait Flaubert (1853). Ce n'est pas parce qu'un imbécile a deux pieds comme moi au lieu d'en avoir quatre comme un âne que je me crois obligé de l'aimer... Je crois que plus tard on reconnaîtra que l'amour de l'humanité est quelque chose d'aussi piètre que l'amour de Dieu ». Et toute cette tirade et ces coups de poing sur la table parce que des gens croient aux tables tournantes : « Je suis sûr, ajoutait-il, que les hommes ne sont pas plus frères que les feuilles des bois ne sont pareilles. Elles se tourmentent ensemble, voilà tout ».

Pourtant il est incontestable que le XIXe siècle a plus que tout autre en général glorifié la religion de l'humanité. Il y eut des âmes de colère. Il y eut aussi des âmes de pitié. Il est même étrange que dès 1820 la *pitié* ait été présentée comme un remède

à la solitude morale déchaînée par l'individualisme. C'était l'avis de Michelet dans son Journal. Il disait (août 1820) : « Non, le monde n'est pas vide. Deux sentiments suffiraient à eux seuls à remplir un cœur d'homme : l'amour de l'humanité et l'élan vers la cause inconnue qui nous gouverne ». Il y a dans les lignes suivantes comme une réplique au *Moïse* de Vigny : « Le génie est seul sur la terre, mais isolé des individus il ne s'unit que plus puissamment à l'humanité » (1). Et voici enfin (août 1820) la contrepartie de la *Voie Lactée* de M. Sully-Prudhomme : « Ne sommes-nous pas nous aussi de petites planètes et notre destinée n'est-elle pas aussi d'aller deux par deux? Une âme entre un jour dans l'atmosphère d'une autre âme attirée par cette mystérieuse puissance d'attraction dont nous subissons la loi aussi bien que les étoiles... » La pitié et l'amour, forme de la pitié, ont préservé Michelet de l'isolement.

Comment la pitié n'a-t-elle pas toujours guéri la solitude? Comment a-t-elle pu l'exaspérer?

§ 1. — *La Pitié dans Mme de Staël : le Traité des Passions.*

Les romans *Delphine* et *Corinne* tout en faisant connaître les épreuves que la vie impose aux âmes supérieures, affirment la beauté, la sainteté de la bienfaisance et de la pitié. Le traité *De l'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* vante à chaque page la tendresse pour les autres hommes, le dévouement au bonheur d'autrui. C'est surtout dans cet ouvrage que nous devons étudier ce qu'a pu donner, dans une âme évidemment sincère, la religion de l'humanité.

Mme de Staël définit la pitié une émotion instinctive, pure de tout raisonnement en face des misères des autres ; « Un seul sentiment peut servir de guide dans toutes les situations, peut s'appliquer à toutes les circonstances, c'est la pitié... Il faut que

(1) Cf. (septembre 1820), à propos de la première églogue de Virgile : « Saint Virgile!... Il me conseille de ne plus me retrancher dans un isolement égoïste etc. ».

le spectacle du malheur remue les hommes par commotion, par talisman, sans examen ni combinaison. » (T. des Passions, sur la Pitié, note). Elle disait ailleurs (*Réflexions sur le suicide* IIIe section) : « Ce qui caractérise la véritable dignité morale de l'homme c'est le dévouement. Ce qu'on fait pour soi-même peut avoir une sorte de grandeur qui commande la surprise : mais l'admiration n'est due qu'au sacrifice de la personnalité sous quelque forme qu'elle se présente. L'élévation de l'âme tend sans cesse à nous affranchir de ce qui est purement individuel afin de nous unir aux grandes vues du créateur de l'univers. » Il n'est pas mauvais que ces nobles paroles aient été prononcées, et par une femme, au début du siècle; et il n'est pas mauvais non plus que cette femme ait été, à tant d'égards, une « femme de tête » presque une idéologue. Il lui était permis d'exalter le sentiment parce qu'elle s'y connaissait : je ne vois pas que sa raison d'ailleurs si ferme ait fait tort à ses affections et je me demande ce que l'on aurait dit de cette raisonneuse si elle n'eût pas été femme par ses défaillances. Mais en même temps sa forte et sereine intelligence empêchait les dédaigneux de murmurer que ses éloges du dévouement et du sacrifice n'étaient qu'une forme de l'exaltation romanesque, une pure chimère sentimentale : sans Mme de Staël Chateaubriand nous eût plus gâtés qu'il n'a fait. Elle nous enseigne qu'il n'y a de dignité que dans le sentiment de la bienfaisance. Elle écrit tout un livre pour épargner aux hommes les occasions d'être malheureux (1); elle termine ce livre par un éloge enthousiaste de la pitié (2). Ailleurs, dans les *Réflexions sur le but moral de Delphine*, elle affirme que la bonté est le seul trait d'union des âmes : « Il me semble que toutes les pages de *Delphine* rendent à la bonté le culte qui lui est dû et sous ce rapport il me semble

(1) « L'image de l'infortune sous quelque aspect qu'elle se présente me poursuit et m'accable... Un attendrissement inexprimable, une inquiétude douloureuse s'emparent de moi à la pensée des malheurs de tous et de chacun » (Traité des P. Introd.).

(2) « La bonté permet de se livrer aux douces émotions du cœur et de vivre ailleurs que dans sa propre destinée ; tout ce qu'il y a de généreux dans les passions se trouve dans l'exercice de la bonté » (T. des P., III-4).

que cet ouvrage est utile, car après une longue révolution les cœurs se sont singulièrement endurcis et cependant jamais on n'eut plus besoin de cette *sympathie pour la douleur qui est le véritable lien des êtres mortels entre eux.* »

C'est sur la pitié qu'est fondée toute la psychologie du Traité des Passions et des deux romans *Delphine* et *Corinne*.

1° Ne sont estimables que les sentiments qui aboutissent au sacrifice. Ainsi le véritable amour est celui qui est une immolation absolue de toute la personne aux sentiments, au bonheur, à la destinée d'un autre : « Il n'est pas un moment où d'avoir vécu pour un autre ne fût plus doux que d'avoir existé pour soi... Tout est sacrifice, tout est oubli de soi dans le dévouement exalté de l'amour... Tout est bonté, tout est pitié dans l'être qui sait aimer » (T. des P., I-4).

2° L'amour qui est la pitié pour l'être aimé inspire une pitié plus large pour tous les hommes; il cherche à réaliser le bonheur de tous ceux qui entourent celui dont l'âme est purifiée par la sincérité de la passion : « L'amour qui fait tout oublier, devoirs, craintes, serments, l'amour même donne à la pitié une nouvelle force » (*Delphine*, IV, lettre XVIII). C'est le commentaire ardent, un peu sec dans la forme du chapitre de l'*Imitation* sur l'amour « qui tend toujours en haut ». L'amour d'une créature est transformé en amour des hommes.

3° L'amour qui est la pitié est l'inspirateur des nobles actions et le vrai soutien de la moralité. « Dans quelque situation qu'une profonde passion nous place, jamais je ne croirai qu'elle éloigne de la véritable route de la vertu » (T. des P., I-4).

4° L'amour *doit* toujours être sacrifié à la pitié quand d'aventure il ferait tort à la pitié s'il continuait à exister. C'est parce qu'il naît de la pitié qu'il doit être vaincu par la pitié. Delphine aime Léonce de Mondoville parce qu'elle a d'abord *pitié* du jeune homme victime d'une tentative d'assassinat en traversant les Pyrénées (cf. Ire partie, lettres XIV et XV). Après des incidents romanesques, Léonce, qui se croit oublié de Delphine se marie. Il n'aime pas sa femme ; il apprend que Delphine lui est restée fidèle, il la revoit et la supplie de devenir sa maîtresse. L'argu-

ment qu'il emploie, c'est encore la pitié qu'elle doit avoir pour sa tristesse : « Quel motif pourrait t'empêcher d'avoir pitié pour un malheureux qui ne peut plus vivre sans toi? (IIIe partie, lettre I)... Delphine, vous qui n'avez jamais pu supporter le spectacle de la souffrance, est-ce donc moi seul que vous exceptez de votre pitié compatissante?... Ne regardez-vous pas comme un devoir de soulager ma douleur? » (III-3). Le plaidoyer est habile, mais Delphine est plus habile encore dans sa réponse. Elle fait observer que sa pitié amoureuse, si elle cédait à Léonce, ne serait qu'un égoïsme déguisé ; mais surtout, cette pitié fût-elle dépourvue d'égoïsme qu'elle devrait être sacrifiée à une pitié plus noble, celle que doit inspirer la femme de Léonce à laquelle son mari ne songe pas : « Votre malheur à vous, Léonce, c'est le mien : je ne puis tromper assez ma conscience pour me persuader que la bonté me commande de ne pas vous affliger... Votre devoir et le mien c'est de ne pas rendre Mathilde infortunée. La morale qui défend de jamais causer le malheur de personne est au-dessus de tous les doutes du cœur et de la raison... Ne vous appuyez point de ce sentiment pour me reprocher vos peines » (III-4). C'est ainsi que Mme de Staël, qui avait horreur de l'isolement, chercha dans la pitié, dans l'amour né de la pitié, ou menant à la pitié, ou immolé à la pitié, la véritable intimité des cœurs.

Il est évident qu'elle eut de graves désillusions : aurait-elle sans cela écrit ses romans? Ce fut un peu la faute de la société : ce fut surtout, malgré la générosité de son idéal, sa faute. L'orgueil et l'égoïsme, la double maladie des hommes supérieurs, gâtèrent en elle la joie du sacrifice.

L'orgueil d'abord. Elle sentait la foule vulgaire et brutale. Elle prit, dans sa pitié, conscience de sa distinction et de sa nature d'exception. Le sacrifice qui reste l'abnégation et l'humilité, fait la grandeur des saints : mais il n'est point nécessairement l'humilité ; il ne le fut pas en particulier par Mme de Staël. Elle se rendait bien compte que le dévouement qu'elle vantait et qu'elle pratiquait était une vertu peu commune. Elle trouva dans l'hostilité du monde une raison de plus de s'y complaire et de s'y

fortifier. Elle rêva d'une supériorité par la tendresse, et c'est ainsi qu'elle imagina ses deux héroïnes, Delphine et Corinne. Plus elle sentit la foule insensible à sa pitié, plus elle chercha à se distinguer de la foule par la pitié. Le sacrifice qu'elle nous vante à chaque page de ses œuvres n'est pas seulement l'obéissance à une loi morale et le respect d'un devoir : il est tout aussi bien la *distinction* de l'âme (1) dont il fait la noblesse ; il est une forme, d'ailleurs très généreuse, du culte du moi. Mme de Staël ne cesse de répéter que la générosité élève l'âme, et que c'est par elle seule que l'homme sent grandir son estime pour lui-même. Plus la personnalité s'immole par la pitié, plus elle prend conscience de sa dignité par l'immolation. Je retrouve dans le Traité des Passions l'individualisme effréné des romantiques. Et de même dans les romans. Quelles que soient les souffrances qui leur viennent du sentiment, Delphine et Corinne ne cessent de célébrer toute la noblesse qui s'attache à la pitié. Elles sentent en elles, avec la supériorité de l'esprit, la supériorité du cœur. Elles sont persuadées qu'il est de leur devoir de ne point sacrifier leurs exceptionnelles qualités : je rappelle un mot de Corinne : « Les grandes pensées, les *sentiments généreux* ne sont-ils pas dans ce monde la dette des êtres capables de les acquitter? » Tout pareillement Vigny pourra vanter dans son Journal intime ce qu'il appellera l'*enthousiasme de la bonté*, ses inquiétudes pour le bonheur de ceux qu'il aime et même de ceux qu'il ne connaît pas : « Vingt fois par jour je fais le tour de mon cœur... » Il est visible que sa pitié bien constatée par lui est un principe d'orgueil. Les âmes vraiment supérieures par la tendresse ont toujours, dans notre siècle, su trouver, jusque dans le sacrifice, la certitude de leur distinction. L'abnégation a été chez elles une forme triomphante de la personnalité, souvent même une forme inconsciente. Dans le *Repas du Lion* de M. de Curel, Jean de Sancy donne aux pauvres ses 300.000 francs de rente et fait des conférences sur le socialisme chrétien. Il est très applaudi, mais il n'est pas heureux. Il connaît d'abord la solitude de Moïse : il

(1) Voir dans le Journal de Vigny et dans les *Lettres intimes à sa cousine*, la pitié prenant la forme du *devoir* et aboutissant à l'orgueil.

souffre d'être admiré sans être aimé et il dit à sa sœur : « Une parole affectueuse, tombée d'une seule bouche me récompenserait mieux qne les battements enthousiastes de mille paires de mains » (III-4). Mais surtout il connaît la solitude plus douloureuse qui vient de l'avortement de la pitié par la distinction dont elle élève l'âme de celui qui la pratique. Ce n'est pas seulement la foule qui s'éloigne de lui dans une admiration sans amour; lui aussi s'éloigne de plus en plus de la foule par sa pitié d'individualiste qui a été le dévouement de son cœur et non l'immolation de sa supériorité. Son beau-frère Georges Boussard lui dit (Acte III) : « Vous avez trop pratiqué les forêts pour ignorer que dans un semis, dès qu'un jeune arbre dépasse les autres, fût-ce de l'épaisseur d'un fil, les autres ne le rattrapperont pas. Il montera dans la lumière, voleur inconscient du soleil. Dans l'humanité, il y également des plantes voraces. Tout les aide à dominer. *Le dévouement, la charité en fortifiant les âmes qui les pratiquent* produisent des vols inconscients comme celui de la feuille qui accapare le soleil. Dans la lutte pour la vie, la *bonté même est redoutable.* » De là le cri de désespoir de Jean qui se sent d'autant plus éloigné de la foule que sa pitié devrait le rapprocher d'elle, et justement à cause de cette pitié : « Est-ce ma faute si, à mesure que mon âme se dévouait davantage, elle s'enfonçait de plus en plus dans la sécheresse et l'isolement ? » Pour une âme déjà distinguée par l'esprit, la pitié ne saurait être un lien avec les autres hommes. La sympathie pour la douleur ne peut que fortifier cette distinction au lieu d'unir les cœurs. C'est déjà ce qu'éprouvait Mme de Staël dans une société qu'elle jugeait sans tendresse. Et sa pitié, à travers une sincère abnégation, finit par aboutir à l'individualisme de l'orgueil.

J'ajoute, et à l'individualisme de l'égoïsme. Dans le Traité des Passions la pitié n'est pas seulement vantée comme une distinction, mais encore comme une garantie de bonheur pour une âme enthousiaste. Elle est, en même temps qu'une preuve de supériorité, une forme de l'intérêt bien entendu. Avec toute son époque Mme de Staël cherche le bonheur. Elle voit que le plus grand obstacle au bonheur ce sont les passions. « Elles présa-

gent peut-être une existence future, mais en attendant elles déchirent celles-ci » (T. des P. Conclusion). L'amour de la gloire laisse le cœur inassouvi, sans parler de l'amertume que les revers de la fortune amènent avec eux ; de même pour l'ambition. L'amour surtout déçoit nos espérances et déchire notre cœur. Faut-il donc renoncer au sentiment? Mais le peut-on quand on a l'âme ardente? Et si on le pouvait, le devrait-on? La tristesse des passions est plus noble que le bonheur d'un égoïsme sec et froid... Et pourtant l'homme sensible doit-il donc se résigner à ne pas obtenir sa part de bonheur? Et comment dès lors y réussir, s'il ne sacrifie pas le sentiment? Mme de Staël crut résoudre la question par la pitié. Toutes les passions, dit-elle, laissent un vide après elles parce qu'elles sont toujours l'espérance ou l'attente d'une réciprocité qui ne se rencontre presque jamais. « Depuis la gloire qui a besoin du suffrage de l'univers jusqu'à l'amour qui rend nécessaire le dévouement d'un seul objet, c'est en raison de l'influence des hommes sur nous que le malheur doit se calculer » (Conclusion). Le sentiment ne nous rend malheureux que parce qu' « il met toujours le bonheur dans la dépendance de la destinée, du caractère et de l'attachement des autres. » Il n'est pas un des chapitres du Traité des Passions qui ne reprenne douloureusement la même idée. « Si l'homme a besoin d'être aimé pour être heureux, tout système de bonheur certain et durable est fini pour lui... Plus le caractère est susceptible d'attachements passionnés plus il faut craindre de faire dépendre son bonheur du besoin d'être aimé ; contentez-vous d'aimer, vous qui êtes nés sensibles : c'est là l'espoir qui ne trompe jamais... Si on livre son âme aux passions assez vivement pour éprouver le besoin impérieux de la réciprocité, le repos cesse et le malheur commence... Tant qu'un retour quelconque est nécessaire, un malheur est assuré : le seul système vrai pour éviter la douleur, c'est de ne diriger sa vie que d'après ce qu'on peut faire pour les autres, mais non d'après ce qu'on attend d'eux... L'exigence, c'est-à-dire le besoin d'un retour quelconque de la part des autres est le point de ressemblance par

lequel l'amitié et les sentiments de la nature (1) se rapprochent des peines de l'amour. » Il faut donc, pour être heureux par le sentiment, détruire l'exigence du sentiment. Or, il n'y a qu'une passion qui réponde à cette nécessité : c'est la pitié et le sacrifice. Elle est un noble exercice pour l'enthousiasme de l'âme, et en même temps elle ne demande rien en retour de ce qu'elle donne. Elle permet de se livrer aux émotions du cœur, et elle ne jouit que d'elle-même. Elle n'est pas tout le bonheur moral puisqu'on ne saurait être complètement heureux par le sentiment, mais elle est un « malheur moindre » (Conclusion). Elle se dévoue sans avoir d'autre but que le plaisir du dévouement. Elle assure la « liberté absolue de l'être moral. » « L'exercice de la bonté est une jouissance qui peut seule suppléer au vide que les passions laissent après elles... La bienfaisance remplit le cœur comme l'étude occupe l'esprit » (III-4). Mme de Staël qui avait tant souffert par le sentiment sut très délicatement tourner la passion du sacrifice en hygiène personnelle et en garantie de bonheur. Je sens dans sa générosité un principe tout à fait personnel ; sa réelle tendresse pour l'humanité et son mépris de l'égoïsme vulgaire aboutissaient en définitive à un triomphe original de l'intérêt. C'était une habile direction du cœur autant qu'une noble abnégation.

Ainsi, ce qu'on voit se dessiner dans Mme de Staël, c'est d'abord l'individualisme dans la pitié, puisque la pitié est une forme du bonheur personnel, et c'est aussi l'individualisme par la pitié, puisque la pitié est une forme de la distinction morale et l'homme sensible une variété de l'homme supérieur. Mais en même temps cette pitié condamnait l'homme sensible à n'être qu'un isolé. Un roman de Bernardin de Saint-Pierre paraît avoir fait une très vive impression sur Mme de Staël. Le *Paria* de la *Chaumière indienne* devint pour elle le symbole de l'homme sensible isolé, dédaigné ou critiqué : « Je ne sais rien de plus profond en moralité sensible que le tableau de la situation du Paria... errant la nuit dans les tombeaux, faisant horreur à ses semblables... C'est ainsi qu'existe l'homme sensible sur cette terre, il est aussi

(1) Elle entend par là l'affection conjugale, filiale, paternelle, etc.

d'une caste proscrite, sa langue n'est point entendue : *ses sentiments l'isolent* » (T. des P., III-3). Elle se sentait solitaire, malgré son dévouement et surtout à cause de son dévouement. Ne réclamant rien pour elle-même, elle ne souhaitait qu'une récompense, celle de voir son propre exemple corriger la dureté des autres hommes et les faire s'aimer un peu plus. Elle voulait qu'on se dévouât non seulement au malhenr immérité mais à la faute qui engendre la douleur. « Excluant jusqu'au mot de pardon qui semble détruire la douce égalité qui doit exister entre le consolateur et l'infortuné, ce n'est pas des torts mais de la douleur qu'il importe de s'occuper » (T. des P. Conclusion). Sa solitude fut l'isolement du moraliste qui se sent incompris et qui prêche dans le désert. « Cette sympathie pour le malheur est une affection si puissante qu'y résister suppose uu degré de dépravation dont on ne peut éprouver trop d'horreur. Ces êtres seuls n'ont plus de droits à l'association mutuelle de misères et d'indulgence qui, en se montrant sans pitié ont effacé en eux le sceau de la nature humaine » (*Ibid.* Concl.). Mme de Staël comprit que les douceurs du sacrifice n'étaient réservées qu'aux âmes d'élite ; elle sentit par ses propres misères que l'homme sensible était un paria dans la société moderne, et que la foule « s'éloignait de lui ou ne s'en rapprochait que pour le blesser » (T. des P., III-3).

§ 2. — *La théorie de l'Enthousiasme.*

Ce traité des Passions, qui est le premier ouvrage important de Mme de Staël, est curieux par l'union de l'individualisme et de la générosité. L'auteur ne paraît pas encore y sentir de contradiction entre sa distinction dont elle voulait sauvegarder l'indépendance, et les élans de tendresse qui l'inclinaient à la pité et jusqu'au sacrifice d'elle-même. Elle sentait son orgueil triompher dans l'abandon qu'elle faisait de sa personne, elle savait que son bonheur était la récompense de son dévouement. Elle séparait « le noble exercice des facultés » de « la personnalité

étroite qui avilit ». Dans cette subtile mais loyale psychologie l'orgueil et la pitié s'exaltaient au lieu de se combattre. Sa générosité était égoïste puisqu'elle était une forme de l'intérêt, mais on peut dire sans jouer sur les mots que son égoïsme était généreux puisqu'il cherchait à assurer par la tendresse et par les conseils le bonheur des autres. Sa bienfaisance fut l'élargissement de son cœur comme son cosmopolitisme était l'élargissement de son esprit. Comment cet équilibre entre ces deux tendances de sa nature fut-il peu à peu rompu? Comment l'individualisme finit-il par l'emporter sur le dévouement dans l'exercice de la pitié? C'est ce qu'on voit assez bien dans les ouvrages qui suivirent le Traité des Passions. Mme de Staël y célèbre encore la pitié avec autant d'ardeur : mais ce n'est plus tout à fait dans le même esprit. Et si la personnalité était déjà indiquée dans ce Traité des Passions, comme on l'a vu, il fallait peu de chose pour la faire épanouir. L'hostilité de la foule qu'elle n'avait pas encore sentie en 1796, l'impossibilité de réveiller la vie de salon, la solitude plus douloureuse dans cette ruine de la société mondaine : rien ne pouvait plus contenir son individualisme jusqu'alors timide et hésitant. Elle maintint la pitié, mais elle n'y chercha plus « le véritable lien des êtres mortels entre eux ». La pitié devint l'enthousiasme.

Il n'est guère de mot que Mme de Staël ait aussi souvent répété que ce mot d'enthousiasme depuis ses romans jusqu'à l'*Allemagne*. Toutefois elle ne l'a pas toujours employé dans le même sens. Il y a chez elle trois formes d'enthousiasme. Les distinguer, c'est montrer comment, de plus en plus, la pitié a tourné à l'individualisme, à l'exaltation toute personnelle de l'âme sensible.

Le XVIIIe siècle avait mis à la mode la sensibilité. M. Lanson en a très minutieusement noté les origines, les symptômes et les traits, « Expression des émotions opposées, joyeuses ou tristes, par des larmes toujours abondantes et prêtes, correspondance immédiate des émotions à des idées abstraites, effort continu de la réflexion pour en noter l'existence, de l'énergie pour en développer l'intensité (1) » : tel est le caractère général de

(1) Nivelle de la Chaussée, *Thèse*, p. 226

l'âme sensible. Mme de Staël qui a recueilli tous les courants du XVIIIe siècle ne pouvait pas dédaigner celui-là. Il est étonnant combien on retrouve dans ses romans la figure de l'homme sensible. *Delphine* est un hymne perpétuel — et souvent bien diffus — à la sensibilité. Léonce de Mondoville écrit à sa mère que Delphine est « bonne et sensible » et Mme de Vernon redit à cette même Delphine qu'il est impossible de ne pas aimer son regard « doux et sensible ». Léonce déplaît d'abord à Delphine par son empressement à ménager l'opinion; elle ne comprend pas qu'un homme ait aussi peu de caractère; mais on joue de la musique, Léonce pleure et voilà notre héroïne folle d'amour : « Jamais un sentiment plus passionné ne m'avait entraîné vers Léonce : il me suffisait de le retrouver sensible ». On chante à une soirée :

Tu sais si mon cœur est sensible :
Épargne-le, s'il est possible.
Veux-tu m'accabler de douleur?

(I-26.)

Et tout le monde a le visage trempé de larmes. Tous ces personnages pleurent avec une incroyable facilité. Léonce est à moitié assassiné en traversant les Pyrénées; Delphine qui ne le connaît pas encore, qui ne l'a jamais vu, écrit : « Les larmes m'oppressent » (I-14). Et s'exaltant sur la « cristallisation » qu'elle a faite de son héros elle ajoute : « Je pleure une âme si belle, un cœur si libéralement doué. S'il meurt, je lui vouerai un culte dans mon cœur ». C'est un attendrissement de tous les instants. On pleure en lisant des vers; quiconque ne pleurerait pas aux sons du clavecin n'aurait pas une belle âme : les cœurs destinés à s'unir sympathisent déjà dans la musique (cf. l'éloge de la musique à propos de la fête de nuit donnée dans les jardins de Delphine pour fêter sa convalescence, IV-5). A une soirée chez les de Belmont, le père au piano, la mère et la fille chantent une romance amoureuse du Languedoc. La petite fille dit avec mélancolie en levant les yeux vers sa mère :

Accordez-moi donc, ma mère
Pour mon époux mon amant ;
Je l'aimerai tendrement
Comme vous aimez mon père.

La maman répond « avec passion et modestie » :

Elle t'accorde, ta mère,
Pour ton époux ton amant ;
Tu l'aimeras tendrement
Ainsi qu'elle aime ton père.

Et le père reprend, « la voix brisée » :

Ma fille, imite ta mère
Prends pour époux ton amant,
Et chéris-le tendrement
Comme elle a chéri ton père.

Heureuse famille! Plus heureuse Delphine dont les beaux yeux se remplissent de larmes : « Je voyais à l'agitation de son sein combien son âme était émue... Cet attendrissement était tel qu'elle n'avait plus la force de le supporter. Ses larmes la suffoquaient ». On n'en est plus d'ailleurs à compter les émotions de l'héroïne, ses pâleurs, « les agitations de son sein », ni même ses évanouisssements. Elle s'évanouit à l'église, cachée derrière une colonne, le jour du mariage de Léonce (I-37) ; elle s'évanouit encore à l'église, le jour où Léonce lui demande devant l'autel de devenir sa maîtresse (fin de la 3e partie). Et Léonce aussi s'évanouit. Il est vrai que c'est la blessure d'un ancien coup de poignard qui s'est ouverte : mais *il* est probable que malgré cela, il se serait encore évanoui. Autant que dans la comédie larmoyante, nous avons affaire à des agités. Delphine, qui écrit plus que jamais quand elle a repris connaissance, raconte à une de ses amies qu'elle a facilement le cœur « déchiré » et qu'elle passe des journées et des nuits « agitées ».

Sans doute la forme la plus noble de cette exaltation paraît être l'exaltation de la pitié. On est heureux d'éprouver « le plus irrésistible des sentiments du cœur, la sympathie » (Ire partie, Lettre 20). Mais si dans ce roman la pitié *idéale* est encore telle que nous l'avons vue décrite dans le Traité des Passions, il s'en faut que, même chez Delphine, à plus forte raison chez les

autres personnages, la joie de la sympathie consiste entièrement dans la douceur du sacrifice. Voici déjà que le but importe moins que l'élan : la pitié intéresse l'âme comme une jouissance, même si elle ne favorise plus « l'union des êtres mortels entre eux ». De là viennent ces distinctions subtiles qui n'étaient pas indiquées dans le Traité des Passions.

1° On distingue, dans l'émotion de la pitié, la *sensibilité* de la *bonté*. « Mme d'Arténas est bonne, mais elle n'est pas sensible » (IV-23). Et l'excellente Mme de R. écrit à Delphine : « Je suis restée bonne mais ma sensibilité naturelle n'existe presque plus » (IV-31). La bonté consiste à se dévouer ; la sensibilité consiste à savourer la jouissance de se dévouer. Elle est supérieure à la bonté.

2° La pitié sensible n'est pas forcément la moralité. Dans le Traité des Passions, Mme de Staël pouvait écrire que la pitié c'était la vertu, parce qu'elle voyait surtout dans la pitié la noblesse du dévouement. Mais ici, comme elle en goûte surtout l' « émotion instinctive, » il arrive que l'instinct est en opposition avec le devoir dans certaines circonstances. La belle-sœur de Delphine, Mme d'Albémar, femme vertueuse, non sensible, lui écrit : « La parfaite vertu préserve toujours de l'incertitude, mais quand on s'est permis quelques fautes, les devoirs se compliquent » (IV-6), et Delphine ne cesse de faire des examens de conscience pour savoir si elle doit suivre la stricte moralité ou les élans de son cœur : « Il n'y avait rien de vil dans mon cœur, mais n'y avait-il rien de coupable? » (Voir Ve partie, fragments du Journal de Delphine).

3° Mais en définitive, et malgré les inquiétudes de conscience, c'est l' « enthousiasme » qui triomphe. La suprême vertu c'est de laisser parler son cœur. Delphine se réjouit d'entrer dans le monde « avec un caractère bon et vrai ». Elle met les fautes qu'elle peut commettre sur le compte non de son cœur mais de la destinée. « Les bons sentiments prennent leur source au fond de notre cœur : les mauvais nous semblent venir de quelque influence étrangère » (I-12). Elle se déclare impuissante à vaincre les élans de son âme : « J'ai les vertus qu'une bonne nature peut

inspirer, mais je n'atteins pas à celles qu'on ne peut exercer qu'en triomphant de son propre cœur » (IV-19). En face de ceux qui sont vertueux par devoir, elle exalte la vertu de la sensibilité : « Vous croyez qu'il suffit du devoir pour commander les affections du cœur, mais il existe des âmes passionnées, capables de *générosité*... » (IV-35).

Cette jouissance égoïste du sentiment apparaît mieux encore dans les rapports de la pitié et de l'amour. J'ai montré que toute une partie du roman de *Delphine* est comme l'illustration du Traité des Passions, et que l'amour y est célébré comme une forme de la pitié, qu'une pitié plus noble doit étouffer. Mais voici que la théorie contraire se dessine, et c'est d'ailleurs ce qui explique les incohérences de conduite de Delphine, selon qu'elle obéit à l'une ou à l'autre de ces idées. Si Delphine se compromet aussi souvent dans ses relations avec Léonce malgré ses belles prédications, c'est que la pitié est en quelque sorte rétrécie, amoindrie jusqu'à devenir une forme de l'amour. A vrai dire, elle est encore maintenue comme « le plus irrésistible des sentiments du cœur, » mais elle n'atteint son maximum de beauté que dans l'amour. Et si l'amour est toujours célébré comme une forme de la pitié, il tend de plus en plus à devenir la *seule* forme de la pitié. Delphine dit souvent à Léonce : « Qu'est-ce que l'amour sans la pitié ? » mais elle laisse entendre plus souvent encore que la pitié n'est rien sans l'amour. Il est beau de se sacrifier pour la patrie ou pour l'humanité : mais il est plus noble de garder à celui qu'on aime l'enthousiasme du dévouement ; Delphine ne songe plus guère aux misères des hommes quand elle voit son Léonce malheureux. Elle ne se soucie même plus de l'opinion : elle fait « causer » les gens par ses imprudences, elle s'étonne naïvement qu'on la croie la maîtresse de Léonce, quand elle fait tout ce qui pourra le faire croire. Dans cette hostilité sourde qu'elle devine autour d'elle, « dans ce silence désapprobateur, mystérieux et glacé » qui l'accueille à chaque visite qu'elle fait (par exemple la soirée du « concert » IV-29), elle trouve des raisons suffisantes pour fermer son cœur aux misères humaines. Quelles misères d'ailleurs

pourraient balancer les souffrances d'amour? Et combien est-il d'âmes qui connaissent le martyre de la passion? C'est à ces âmes privilégiées et maudites que Delphine réserve sa pitié « à ces âmes de feu qui se dévorent elles-mêmes » (V° partie du Journal de Delphine, fragment V). Et comme Delphine se sent misérable, c'est à elle que va surtout sa pitié. Dans le déchirement de son cœur, elle fait peu de cas des misères physiques et des souffrances de l'âge. « Deux vieillards se sont approchés ce soir de ma voiture pour implorer ma pitié : ils avaient aussi leur cruelle part des maux de la vie, mais leur âme ne souffrait pas » (*Ibid.*, fragment I). Delphine avoue que la pitié amoureuse a tué en elle cette pitié plus large qui était le bonheur de sa jeunesse : « Autrefois, je sentais au fond de mon cœur une source vive d'affections tendres... Jamais je ne pouvais entendre une plainte, un regret sans que la sympathie ne m'inspirât les paroles qui pouvaient le mieux consoler la douleur » (*Ibid.*, fragment II). Et maintenant elle pleure sur Léonce et aussi sur Delphine. Elle a passé de la pitié à la pitié amoureuse, de celle-ci à l'amour et de l'amour à cet égoïsme qui finit par naître de la souffrance.

Enfin dans le livre de l'*Allemagne*, la pitié est encore davantage amoindrie et comme étouffée, tout en étant couverte de fleurs. Ici le raisonnement de Mme de Staël est subordonné à une nouvelle théorie de l'enthousiasme. Ce n'est plus cette exaltation, ce frémissement qu'on a vu dans *Delphine*. Mme de Staël jugeait en écrivant l'*Allemagne*, que les convulsions même sincères avaient un air « d'exagération doucereuse » (III-18), et dans le même chapitre elle raillait « les sentiments exaltés et les maux de nerfs » de certains écrivains modernes. L' « enthousiasme » de l'*Allemagne* est un état sentimental « qui a de la grandeur et du calme ». Il est le sentiment de l'infini et il complète la loi morale. « L'enthousiasme est à la conscience ce que l'honneur est au devoir » (IV-10). Or, de même que Vigny devait écrire plus tard dans son Journal intime cette pensée que M. Ratisbonne a mise en tête du volume : « L'honneur c'est la poésie du devoir, » de même l'enthousiasme est pour Mme de Staël, la beauté s'ajoutant à la vertu : « Il y a en nous un superflu d'âme

qu'il est doux de consacrer à ce qui est beau quand ce qui est bien est accompli. » Je n'insiste pas sur cette définition. Nous verrons plus loin (IIe partie) quelle a été l'importance de l'enthousiasme pour le sentiment religieux de Mme de Staël et aussi (IIIe partie, dernier chapitre) pour l'unité de sa vie morale, la conciliation entre son cœur et sa pensée. Mais que devient la pitié dans cet enthousiasme qui élève l'âme jusqu'à l'infini? Elle subsiste encore bien certainement, d'abord parce que Mme de Staël n'y renoncera jamais dans ses théories sur le bonheur, et puis parce que « si l'enthousiasme signifie Dieu en nous, et si l'existence de l'homme quand elle est *expansive* a quelque chose de divin » (IV-10), il est nécessaire que la pitié et le sacrifice soient des formes de l'enthousiasme ; mieux encore elles entrent dans la définition de l'enthousiasme et Mme de Staël écrira : « C'est l'amour du beau, l'élévation de l'âme, *la jouissance du dévouement* réunis dans un même sentiment. » Pour vivre d'une vie divine, pour sentir l'infini en soi, il faut commencer par se dévouer. — Nous revenons donc au Traité des Passions? — Nous en sommes plus loin que jamais. Ce qui importe, ce n'est pas l'union avec les hommes, mais le perfectionnement intérieur de l'âme. La pitié n'est qu'un moyen et l'humanité n'est pas le but. Le dévouement est présenté non comme un lien social mais comme une élévation de l'âme. Il est *une* révélation de l'infini et du divin. Et j'ajoute qu'il n'est pas la seule.

Ce qui me frappe dans les chapitres consacrés à l'enthousiasme, c'est qu'après avoir fait entrer le dévouement dans la définition de ce sentiment, Mme de Staël semble par la suite n'y attacher aucune importance. Il y a tant de passions qui peuvent communiquer à l'âme ce frisson du divin! Chose curieuse! Mme de Staël semble négliger l'analyse des sentiments où il entre du sacrifice comme l'amour maternel, l'amour filial, pour saisir et reconnaître la marque de l'enthousiasme dans les jouissances les plus égoïstes du cœur ou de l'imagination. Le sentiment de la nature (1) est pénétré d'enthousiasme si l'âme écoute avec religion « les nuages qui lui parlent, les torrents qui se laissent

(1) Ceci (et ce qui suit) est extrait de l'*Allem.*, IV-12.

interroger et le vent dans la bruyère... » L'enthousiasme, dans la peinture ou la sculpture, consiste à pénétrer l'âme des personnages peints sur la toile ou taillés dans le marbre, non pour sympathiser avec leurs émotions mais pour enrichir notre âme d'une émotion nouvelle (1). De même pour l'enthousiasme au théâtre et surtout pour l'enthousiasme de la musique : « Y a-t-il de la musique pour ceux qui ne sont pas capables d'enthousiasme?... Leur être entier a-t-il retenti comme une lyre quand au milieu de la nuit le silence a tout à coup été troublé par des chants?... Ont-ils senti le mystère de l'existence dans cet attendrissement qui confond dans une même *jouissance* les sensations et l'âme? » Dans tous ces « nobles frémissements » je ne vois rien qui se rattache au dévouement. Assurément ce sont là des jouissances qui n'ont rien d'utilitaire au sens ordinaire du mot. Mais il suffit que l'âme y trouve quelque profit pour qu'elles soient une forme d'ailleurs très élevée de l'égoïsme.

J'ai à dessein insisté sur l'expression de la pitié dans l'œuvre de Mme de Staël, d'abord parce qu'il n'y a pas d'ouvrage qui nous en donne une analyse aussi minutieuse, ensuite parce que ce sentiment fut toujours de première importance dans la vie morale de cet écrivain. On a pu voir qu'il pénètre son œuvre entière : il en fait l'armature, mais combien transformé depuis le Traité des Passions jusqu'à l'*Allemagne*! Ce qui était destiné à unir les hommes aboutit simplement à une exaltation de l'âme : on a vu de quelle façon et par quel progrès insensible. L'individualisme est déjà indiqué dans le Traité des Passions. La pitié n'est pas seulement le lien des cœurs : elle est une preuve de supériorité et une garantie de bonheur. Elle devient dans *Delphine* une forme ingénieuse et spéciale de l'amour. Corneille fondait l'amour sur l'admiration; et il y a bien un peu de cela dans Mme de Staël, mais elle fonde surtout cet amour sur la pitié. Or une pitié qui tourne à l'amour n'est pas loin d'être un égoïsme. Dans l'*Allemagne*, la pitié se noie dans l'enthousiasme avec tous les autres sentiments. Son rôle n'est plus d'unir les âmes mais

(1) Voir ce qu'elle dit de Niobé, des vierges de Raphaël. Elle tire de tout cela un profit personnel.

de révéler à l'âme Dieu et l'infini. L'individualisme a triomphé : les âmes sont séparées et solitaires jusque dans le sentiment qui pouvait le mieux les rapprocher.

§ 3. — *La Pitié littéraire.*

Mme de Staël a été très lue par les romantiques. Ils ont admiré la noblesse de son individualisme, sans le corriger comme elle par la pitié. Ses éloges du sentiment ont contribué à l'exaltation de l'amour. G. Sand lui doit beaucoup pour ses revendications féministes. Vigny a dégagé le meilleur d'elle-même en célébrant (1), « la majesté des souffrances humaines » et « l'enthousiasme de la bonté ». Musset lui a emprunté l'idée de l'écroulement fatal, incessant de la passion, et le rôle de la douleur dans la purification de l'âme; elle avait dit (*Réflexions sur le suicide*) : « Les plus grandes qualités de l'âme ne se développent que par la souffrance » (2). C'est déjà le thème des « chants désespérés ». Elle pouvait plaire à tout le monde par l'étrange conciliation en elle de l'individualisme et de l'humanité, du pessimisme et de l'espérance. Les âmes mélancoliques retinrent surtout ce qu'elle avait écrit sur les déchirements du cœur et sur le malheur des grandes âmes : « Les passions déchirent notre existence... Le malheur est long comme la vie ». Les natures stoïques et actives admirèrent ce qu'il y avait d'ardent et d'énergique dans sa mélancolie. M. Lanson loue « le stoïcisme actif et tendre » de Vigny : on a pu voir qu'il y eut quelque chose de cela dans Mme de Staël. Elle donna à toute la génération qui la suivit certaines manières de penser et de sentir. Par son éloge de la pitié elle rattache au XVIIIe siècle l'école humanitaire du XIXe siècle.

Mais cette pitié aboutit même chez elle à l'individualisme. Il n'est pas étonnant que bien souvent après elle la pitié ait été traitée surtout comme une émotion qui occupe l'âme en la flattant. Elle n'aurait pas reconnu ses héritiers : mais il n'est que

(1) Journal intime.

(2) Voir surtout *Réflexions sur le suicide*. Première section : Quelle est l'action de la souffrance sur l'âme humaine ?

trop vrai qu'ils exagérèrent ce qu'elle avait indiqué. Ils achevèrent la rupture qu'elle avait préparée. S'ils connurent la pitié ce fut une pitié d'imagination qui n'était nullement dans leur cœur. On s'attendrit sur des infortunes romanesques. « Une lecture m'émeut plus qu'un malheur réel », écrivait Flaubert. On traita surtout la pitié comme un thème lyrique. L' « évangélisme » né de G. Eliot ou de Dickens devint un procédé littéraire aussi faux que l'était la dureté agressive mais affectée de certains réalistes. Je ne vois guère chez la plupart des chantres des Humbles ou des Gueux la réelle tendresse que de pareils sujets auraient exigée... Quelle est donc cette pitié qui n'est guère émue? Et pourquoi s'étonner si l'on ne tressaille guère aux tableaux de M. Coppée?... Mais en revanche je ne suis pas plus remué par le lyrisme de M. Richepin et ses effusions de tendresse en faveur des touraniens et des gueux : cette ardente rhétorique n'est guère, elle aussi, qu'un artifice de style, une provocation littéraire. La pitié en est plus vibrante sans être plus vraie. Je soupçonne fort M. Richepin d'avoir voulu ahurir le bourgeois et d'avoir aimé ses gueux moins pour eux-mêmes que pour épouvanter les paisibles rentiers. Il répète si souvent qu'il est un gueux lui-même, il hurle si fort les prouesses du sang touranien que tout l'orgueil d'un individualisme exalté triomphe à chaque vers et fait mentir les élans de pitié. Et puis enfin, je veux que cette pitié soit parfois sincère : mais que prouve-t-elle? Est-elle l'amour de l'humanité? Pourquoi cette tendresse limitée à tous les déguenillés, aux simples touraniens? Et les « bourgeois » n'ont donc pas eux aussi leurs misères? Je comprends la pitié profonde d'un Michelet en faveur des humbles souffrants et déshérités : il y a là un appel ardent à la justice pour tous les misérables dont l'existence fut torturée pendant de longs siècles d'histoire... Mais la pitié de quelques artistes modernes fut moins une tendresse de cœur qu'une admiration tout esthétique pour ce qu'on appelait « l'expression du caractère ». On s'ingénia à découvrir la beauté de la laideur : on proclama que rien n'était aussi splendide que le grotesque; on eut des effusions de tendresse pour tout ce qui était laid et répugnant plutôt que mal-

heureux. Je ne nie pas qu'il y ait eu chez V. Hugo une réelle pitié pour les Misérables; et je songe ici moins à son roman qu'à des poèmes comme *Melancholia* ou le *Crapaud*... Mais pourquoi faut-il qu'il ait si démesurément grandi ses gueux et aimé uniquement leurs misères? Je me défie d'une pitié qui est si exclusive, si provocante et d'ailleurs si admirative. Il y a un mot de Mme de Staël qu'on aurait bien dû méditer. Elle écrivait dans sa *Littérature* à propos des « tragédies » de Shakespeare (*Litt.*, I-13) : « Un sentiment que Shakespeare seul a su rendre théâtral, c'est la pitié sans aucun mélange d'admiration pour celui qui souffre. » La pitié de nos romantiques a été souvent faussée par l'admiration morale pour les déguenillés ou les parias, ce qui était une façon de protester contre la société. Et souvent aussi elle a été la recherche d'effets littéraires. J'y vois un individualisme à la fois moral et esthétique; et ce n'est pas d'elle que pouvait sortir une intimité entre l'homme supérieur et l'humanité.

CHAPITRE III

La Solitude de l'esprit chez l'écrivain. Abandon du rêve « sociologique » de Mme de Staël.

L'individualisme déjà puissant par l'instinct de révolte contre la société, et par l'égoïsme triomphant jusque dans la pitié se fortifia dans certains esprits de toute la distinction que parut donner la passion de la littérature. L'orgueil littéraire qui est un des traits du romantisme fit mépriser la foule insouciante de l'Art et de la Beauté. Cette maladie morale me semble se dessiner vers 1815. Elle avait pleinement empoisonné les âmes quand Balzac écrivait les *Deux Poètes*. Il y montrait « l'enthousiasme » littéraire enflammant dans un salon de province la cervelle d'une romanesque sentimentale. Le lyrisme des lacs et des couchers de soleil a gâté Mme de Bargeton avant de pervertir Emma Bovary. « Pour elle tout était sublime, extraordinaire, étrange, divin, merveilleux... Elle adorait lord Byron, J.-J. Rousseau... Elle avait des larmes pour tous les malheurs et des fanfares pour toutes les victoires. » Cette toquée s'amourache d'un bellâtre, dont elle prétend faire un homme supérieur, parce qu'il lui lit du Chénier avec sentiment et qu'il écrit des vers lamartiniens sur son album. Elle lance ce parvenu, elle l'impose aux habitués de son salon ; près de lui, elle se sent vivre dans un autre monde, elle veut être sa Béatrice, sa Muse. Elle lui prêche la révolte contre la société de province qui ne peut apprécier son génie ; elle donne à ce jeune homme, ambitieux et amoureux, l'orgueil littéraire, le mépris du vulgaire, et l'illusion que la poésie est fille de la souffrance, que « les chants désespérés sont les chants les plus beaux. » Grisé par ses éloges, Lucien, « l'enfant sublime », parle des « enfantements laborieux

de ses rhapsodies et de sa solitude morale dans un monde qui ne le comprend pas. « Nos douleurs sont ignorées... Le mineur a moins de peine à extraire l'or de la mine... Les poésies ne s'enfantent qu'après de pénibles voyages entrepris dans les vastes régions de la pensée et de la société. » Il y a là un vieux baron spirituel qui caractérise assez bien cette frénésie littéraire de son temps. « Autrefois nous donnions dans les brumes ossianiques. C'était des Malvina, des Fingal, des apparitions nuageuses, des guerriers qui sortaient de leurs tombes avec des étoiles au-dessus de leurs têtes. Aujourd'hui cette friperie poétique est remplacée par Jehova, par les astres, par les anges, par les plumes des séraphins... Nous avons changé de latitude : au lieu d'être au nord nous sommes dans l'orient ; mais les ténèbres y sont tout aussi épaisses. » Mais ces boutades n'empêchent pas Mme de Bargeton de se croire une femme supérieure, parce qu'elle entend des voix et des rimes que son monde ne comprend pas. Elle va à Paris et elle y emmène son poète.

Si comprendre ainsi la littérature fut pour certains esprits un motif d'orgueil, il faut voir par certaines âmes d'écrivains comment le goût des lettres exaspéra leur individualisme et comment l'écrivain se considéra peu à peu comme le véritable homme supérieur dans une société où tout le monde croyait avoir un air de distinction, et où il ne manquait pas d'hommes de génie.

§ 1. — *L'intimité de l'écrivain et de la société.*

La Bruyère écrivait en faisant un impardonnable jeu de mots : « L'homme de lettres ne peut être important et il ne veut point être ». Au XVIIe siècle la littérature n'est qu'un « divertissement » ; ce n'est pas seulement au théâtre qu'on peut « plaire aux honnêtes gens » ; les écrivains n'ont guère l'orgueil de leur art ou de leur métier. Au XVIIIe siècle, tout au début, Lesage est le premier qui relève la dignité de l'homme de lettres en refusant toute pension et en vivant de ses écrits. Cette dignité devint de l'orgueil avec Voltaire et surtout avec les encyclopédistes ; il est prouvé alors que la littérature peut donner la

richesse et qu'en tout cas elle donne la célébrité. Après 1789 on répète que ce sont les philosophes qui ont fait la Révolution : ce sont eux certainement qui ont créé cette opinion publique avec laquelle devront compter désormais tous les gouvernements. Après 1815 la littérature apparaît comme la seule activité permise aux énergies inoccupées. La chute de Napoléon a tué l'ambition militaire. Il ne reste plus que l'intrigue : mais si l'on ne peut être Rouge doit-on être Noir? Les âmes énergiques comme Julien Sorel essaient quand même de faire leur trou, brutalement. Mais il y a à cette date plus de sentiment que d'énergie. Reste la littérature. Mais on ne veut pas qu'elle apparaisse comme un pis-aller. Les écrivains font de nécessité orgueil. Ils célèbrent la Noblesse de l'Écrit qui a remplacé la guerre et qui donne pacifiquement une gloire mieux assurée que la gloire des conquêtes. C'est dans cet esprit que Vigny devait plus tard écrire l'*Esprit pur* où il dit son orgueil d'avoir immortalisé sa race mieux que ne le firent ses aïeux, vaillants guerriers et grands chasseurs, courtisans galants et parfumés, qui ne surent être que gentilshommes :

... Tous sont morts en laissant leur nom sans auréole.
... Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.
... La guerre vagabonde
Régnait sur nos aïeux. Aujourd'hui c'est l'Écrit
... Colombe au bec d'airain, visible Saint Esprit.

Toutefois au début du siècle, l'individualisme de l'écrivain se concilie très bien avec une manière de philanthropie. Il n'y a pas encore de rupture avec la foule : au contraire. L'écrivain croit à une mission sociale; la littérature est une forme de la fraternité et de la pitié, l'Écrit est un moyen avant d'être un but.

Mme de Staël avait écrit (dans la Conclusion du Traité des Passions) : « Les moralistes doivent être comme ces religieux placés sur le sommet du mont Saint-Bernard; il faut qu'ils se consacrent à reconduire les voyageurs égarés. » Elle reprit cette idée dans son grand ouvrage de la *Littérature* ou plutôt dans la Préface. Car si le livre tente la démonstration de l'idée de progrès, la Préface exprime noblement et gravement les services

que les écrits peuvent rendre à la société, et l'*union morale* qui peut en résulter entre l'écrivain et la foule. Mme de Staël y étudie la littérature dans ses rapports avec la vertu, la gloire, la liberté et le bonheur. Elle croit que tout perfectionnement du goût littéraire est un agrandissement de l'âme, qu'il arrache la foule à sa « vulgarité » et que toute peinture un peu sérieuse de la vie fortifie le caractère et la moralité du lecteur. Il n'y a qu'une seule littérature digne de ce nom, celle qui sans enseigner dogmatiquement la morale forme le cœur par le goût : il y a même un art de peindre le vice qui le fait détester. Toute littérature est frivole qui n'est ni philosophique ni active, et qui est seulement destinée au plaisir personnel de l'auteur ou au divertissement des lecteurs : « Une vanité démesurée est le partage de ces littérateurs médiocres et bornés ; leur raison est faussée par le prix qu'ils attachent à des mots sans idées, à des idées sans résultats : ce sont de tous les hommes les plus *occupés d'eux-mêmes* et les plus ignorants de ce qui intéresse les autres » (*Litt.*, III-3). A ce genre d'écrits se rattache la littérature artiste, spécialement la poésie qui est voluptueuse comme tous les arts. « Les arts ramènent les hommes vers les sensations et ils inspirent à l'âme une philosophie voluptueuse, une insouciance raisonnée... » (Préface). Mme de Staël estime avant tout les esprits penseurs, ceux dont les idées mènent à la vertu. Et aussi au bonheur. La vraie littérature console les cœurs en élevant les esprits. Elle établit une communion morale entre l'écrivain et les lecteurs : l'écrivain sympathise d'avance avec ceux qui trouveront dans son livre un réconfort à leurs misères : « Les écrits créent une *société*, une communication... Dans les déserts de l'exil, au fond des prisons, à la veille de périr, telle page d'un auteur sensible a relevé peut-être une âme abattue... » (Préface). Et c'est pourquoi Mme de Staël avait écrit son Traité des Passions : « Il faut essayer si quelque ombre de talent, si quelque faculté de méditation ne pourrait pas faire trouver la langue dont la mélancolie ébranle doucement le cœur » (Préface du Traité des Passions). Mme de Staël voyait dans la littérature un moyen d'intimité morale par l'action philanthropique de l'écrivain. Ce qui

l'aida à réaliser cette intimité, c'est qu'elle ne séparait pas la littérature de sa vie ni de la vie de son temps.

Elle avait horreur de toute littérature qui n'est pas liée à l'âme de l'écrivain et qui n'est qu'un jeu de sons et de rythmes. Les poètes qui arrangent des rimes ne sont pas des littérateurs : ils vont rejoindre les peintres et sculpteurs. Le véritable écrivain ne distingue pas son talent de son âme. Vivre, c'est penser et c'est sentir : l'écrit doit être la confidence de la raison et du cœur. Mme de Staël soutiendra les mêmes idées dans l'*Allemagne*. Elle louera Gœthe d'avoir écrit *Werther* avec son cœur; elle le blâmera de s'abandonner à une résurrection du goût antique. « Il soutient à présent que l'artiste doit conserver son sang-froid... Quand il souffrait par le cœur, ses écrits produisaient une impression plus vive » (*Allem.*, II-7). Être écrivain ce n'est pas être auteur ni artiste mais être homme et vivre en homme. Et c'est aussi vivre parmi les hommes. La littérature ne tient pas seulement à la vie de l'écrivain : elle a ses racines dans la société où il vit. Mme de Staël a souvent redit que les livres sont des conversations. Elle a pu souffrir de la société : elle est restée effrénément mondaine. Elle dira (*Allem.*, I-11) : « Un Français s'ennuierait d'être seul de son avis comme d'être seul dans une chambre ». Un écrivain doit savoir effacer ce qu'il y a de trop personnel dans son esprit. « Chaque homme a une manière de sentir particulière qui lui inspirerait de l'originalité s'il s'y livrait » (Préf. *Delphine*); *a fortiori* l'homme qui a de fortes idées, des sentiments ardents et qui veut en faire le récit pour éclairer les hommes. On a vu d'elle une définition du génie très profonde et très humaine. Elle est applicable au génie littéraire dont la supériorité n'est pas une « bizarrerie » mais une « intensité plus énergique et plus profonde ». Elle rappelait dans la Préface de *Delphine* que l'esprit cherche vainement ce que « l'âme aurait saisi d'un seul jet »; elle condamnait « l'ingénieux » dans l'art, elle définissait le talent littéraire « cette mobilité qui transporte l'âme dans toutes les affections que l'imagination peut se représenter ». Elle ne perdait jamais les hommes de vue, soit pour les guider soit pour essayer de se mêler à leur vie. C'est ce qu'on

traduit souvent en disant que la littérature était pour elle l'expression de la société. Et si elle était trop sensible pour être artiste, elle était trop mondaine pour n'être que femme de lettres. Dans l'*Allemagne*, elle loue Gœthe de ne pas vivre en solitaire et d'être homme du monde. « On a beau dire, l'esprit doit savoir causer... Et ces hommes qui ne veulent pas être jugés par ce qu'ils disent, pourraient bien ne pas mériter plus d'intérêt pour ce qu'ils pensent » (II-7).

Enfin ce qui la préserva de l'orgueil et d'une séparation trop radicale, ce fut sa croyance au progrès indéfini de l'esprit humain. Puisque les idées et les sentiments s'enrichissent d'âge en âge, la littérature qui en est l'expression doit progresser avec les siècles : elle n'a jamais atteint la perfection. Comment dès lors un écrivain pourrait-il s'enorgueillir de son œuvre quand il sait que plus tard naîtront des œuvres plus parfaites ? « Peut-être n'est-il pas impossible de dire de tel homme en particulier qu'il est parvenu au point où il pouvait atteindre, et il le sera éternellement de l'affirmer de l'espèce entière dont la richesse intellectuelle et morale s'accroît sans interruption de tous les produits des peuples antérieurs » (*Littérature* : Préface, en note).

Et cependant ici encore, je trouve dans les idées de Mme de Staël sur le rôle de l'écrivain un principe d'individualisme qui allait peu à peu ruiner, même chez elle, les deux théories de la « littérature fonction sociale » et de la littérature « expression de la société » et isoler l'écrivain du public.

§ 2. — *L'écrivain hors de la société et la littérature d'analyse intime. Les idées de Mme de Staël et d'Obermann.*

Mme de Staël termine son livre de la *Littérature* par ces lignes : « Je sais combien il est facile de me blâmer de mêler les affections de mon âme aux idées générales que doit contenir ce livre... Les esprits froids voudraient qu'on ne leur représentât que les aperçus de la raison sans y joindre ces mouvements, ces regrets, ces égarements de la rêverie... » (Conclusion). Elle ajoutait qu'elle se résignait à ces critiques. Et c'est d'abord sans

aucun doute parce qu'elle tenait autant à ses sentiments qu'à ses idées; mais c'est surtout parce que ses sentiments lui paraissaient la preuve incontestable de la vérité de ses idées. Elle prévoyait bien toutes les objections que les hommes ne manqueraient pas de faire à toute littérature philosophique et moralisante : « Oui, voilà d'excellents conseils en apparence : sont-ils aussi bons à l'épreuve? Nous ne demandons pas mieux que de nous laisser guider, puisque nous sommes « du troupeau » : mais nous voulons être sûrs qu'on nous guide bien. Quelle garantie m'apportez-vous? » Cette garantie, répondait Mme de Staël, c'est ma vie. Je vous la raconte. Prenez et lisez. Je vous ouvre mon âme : voilà mes expériences et voici mes résultats. Ce qui m'a réussi doit vous réussir. Ce sont mes souffrances qui m'ont amenée à découvrir certaines idées comme autant de remèdes salutaires : « *Ce sont nos affections qui nous excitent à réfléchir*, ce sont elles qui peuvent seules donner à l'esprit une pénétration rapide et profonde... Comment distinguer son talent de son âme?... Comment imposer silence aux sentiments qui vivent en nous, et ne perdre cependant aucune des idées que ces sentiments nous ont fait découvrir » (*Litt.* Conclusion). Ainsi la littérature philosophique et didactique de Mme de Staël s'appuya sur l'analyse morale. Tous ces sentiments dont elle avait éprouvé le frémissement, elle voulut les éclairer pour instruire les hommes sur la manière de vivre. Elle chercha dans son âme une série d'exemples pour illustrer des lois morales. « J'ai écrit pour examiner dans mes propres impressions les mouvements de la nature morale et généraliser ce que la pensée me donnait d'expérience » (T. des P. Concl.) Elle fit comme les médecins qui étudient sur eux-mêmes une maladie pour faire profiter les hommes de leurs découvertes. Son analyse morale était, en principe, humanitaire et nullement intransigeante. Car en s'étudiant elle-même, elle ne négligeait pas d'observer les autres. Toute enquête lui paraissait bonne pour établir ce qu'elle nommait « la science du bonheur moral » (T. des P.) Elle ne voyait en elle qu'un cas particulier entre mille. « Il y a dans le plaisir d'enrichir ses méditations par la connaissance des idées des autres une

sorte de satisfaction intime », écrivait-elle dans son chapitre de l'Étude (T. des P.). Il n'y a pas encore à proprement parler d'orgueil dans cette observation qu'elle pratiquait sur elle-même. Son analyse morale n'était pas un but mais un moyen. Elle subordonnait tout à son rêve humanitaire, et comme plus tard Vigny elle transformait ses sentiments en idées. En s'observant elle s'arrachait à sa personnalité au lieu de s'y confiner.

Qu'on y prenne garde cependant. Un pareil exercice était dangereux. Si, pour arriver jusqu'aux hommes, il faut d'abord passer par soi-même, on est souvent tenté de rester à moitié chemin. C'est un mauvais moyen d'avoir à rentrer en soi pour en sortir, surtout quand on a toutes les chances possibles de se plaire chez soi, dans la prodigieuse variété des émotions et des rêves. Mme de Staël ne devait pas tarder à l'éprouver. En même temps qu'elle poursuivait la science du bonheur moral, elle s'aperçut que sans aller jusque-là elle guérissait ses souffrances personnelles en les observant et en les écrivant. Elle en donne deux raisons très profondes. La première c'est que l'analyse intime nous familiarise avec nos misères et nous habitue à moins les craindre en les regardant mieux. « Je me suis élevée jusqu'à une sorte d'abstraction qui me permît d'observer la douleur en mon âme... J'ai essayé si, en approchant du fantôme il ne s'évanouissait pas plutôt qu'en s'éloignant » (T. des P. Concl.). La seconde raison, c'est que l'analyse morale lui fit connaître la volupté de se posséder pleinement et d'assurer sa liberté morale. « Ce n'est plus vis-à-vis du sort mais de sa conscience qu'on se place, et renonçant à toute influence sur le destin et *sur les hommes*, on se complaît d'autant plus dans l'empire de soi-même et l'on fait chaque jour avec bonheur quelque changement ou quelque découverte dans la seule propriété sur laquelle on se croie des droits et de l'influence » (T. des P., III-2). Et justement à l'époque où l'écrivait Mme de Staël l'analyse morale n'avait que trop de tendance à pénétrer toute la littérature. Vers la fin du XVIIIe siècle des inquiétudes inconnues ou écartées jusque-là, des aspirations et des rêveries non soupçonnées des classiques avaient provoqué la réflexion et la méditation. Les lettres de-

viennent plus intimes (Mme du Deffand, Mme Roland, le Prince de Ligne) : on veut porter la lumière dans le vague des passions et dans le clair-obscur de l'âme. On n'est plus au temps où une Mme de Sévigné, sentant s'élever en elle des inquiétudes panthéistiques dans la solitude de son parc, chassait bien vite de son âme ce frisson et ces rêveries, comme « des pensées sur lesquelles il faut glisser ». On se laisse attirer par tout ce mystérieux de l'imagination ou du sentiment. Puis viennent s'ajouter avec Rousseau des préoccupations morales : on écoute dans le recueillement « l'immortelle et céleste voix de la conscience ». Le grand drame de la Révolution remplit les cœurs de sentiments orageux et complexes ; la Restauration en brisant toute vie active forcera les âmes à se replier sur elles-mêmes. C'est l'époque où Maine de Biran fonde la philosophie de la réflexion : « Après tant d'événements extraordinaires, écrivait-il, les hommes fatigués de sentir se trouveront plus disposés à rentrer en eux-mêmes. » Seul le rêve philanthropique pouvait arrêter ce besoin de méditation solitaire. Et tout au contraire il le favorisa. Le rêve humanitaire ayant pris la forme de l'action littéraire, et cette action s'exerçant par l'autorité de l'expérience que donne l'analyse morale, la fonction sociale de l'écrivain dégagea peu à peu ce qui lui était le plus opposé, la rêverie intérieure et l'observation du moi. C'est ce qui apparaît dans Mme de Staël, et c'est ce qu'on a déjà vu en étudiant chez elle le sentiment de la pitié. Cet idéal de la fonction sociale de l'écrivain fut comme un réactif qui fit apparaître l'individualisme de son esprit.

*
* *

Cet individualisme n'est, il est vrai, qu'indiqué dans Mme de Staël. Pour que la littérature se réduisît à l'analyse morale, il fallait qu'elle renonçât d'abord à être l'expression de la société, ensuite à exercer une action sur la foule.

Le premier point est précisé dans le roman de Sénancour. Ce contemporain de Mme de Staël est encore tout près d'elle et cependant il s'en éloigne. Obermann est convaincu, lui aussi, de l'importance de la littérature : « Il y a quelque chose qui sou-

tient l'âme dans ce commerce avec les êtres pensants des divers siècles » (p. 347). Il parle noblement de la mission de l'écrivain qui doit préparer le bonheur universel. « On se dit : Je dirai des choses bonnes ou qui pourront le devenir. Alors on se croit moins inutile, *moins abandonné sur la terre* : on réunit le songe des grandes choses à la paix d'une vie obscure » (p. 348). L'action littéraire lui semble être une forme de la pitié : « Puisque le sentiment du bonheur est notre premier besoin, que pourra faire celui qui ne l'attend pas à présent et qui n'ose pas l'attendre ensuite?... Il n'a d'autre bonheur que celui qu'il donne. Quand il n'a point ranimé dans un autre le sentiment de la vie, quand il n'a pas fait jouir, le froid de la mort est au fond de son cœur rebuté : il semble qu'il finisse dans les ténèbres du néant » (p. 349). Il raille les hommes de lettres qui ne savent pas se rendre utiles : « Assurément un homme de lettres en linge sale, logé dans un grenier, recousant ses hardes et copiant je ne sais quoi pour vivre, sera difficilement un être utile au monde. A cinquante ans il s'allie avec la blanchisseuse qui a sa chambre sur le même palier » (p. 353). Il souhaiterait que tout écrivain eût déjà une honnête aisance pour vivre plus facilement dans l'idéal et y traîner la foule à sa suite. En tout cas, il veut que l'homme de lettres mérite la considération publique par la dignité de son caractère. On ne suivra ses conseils que si l'on peut suivre ses exemples ; il doit être l'homme de ses livres, et il peut toujours l'être, s'il le veut. Pour parler à l'homme de ses devoirs, il faut déjà être homme de bien ; pour avoir l'autorité il faut déjà être considéré (p. 354). C'est sur cette idée de la fonction sociale de l'écrivain que se termine le roman d'Obermann (p. 414 sqq.), et tout ce que je viens de citer est exactement dans l'esprit de Mme de Staël.

Voici qui ne l'est plus. Le bonheur personnel que donne la littérature est beaucoup plus indiqué dans Obermann que dans Mme de Staël ; et les préoccupations égoïstes y ont autant d'importance que les rêves du moraliste humanitaire. La littérature c'est bien pour Sénancour, l'action sur les hommes mais c'est aussi et tout simplement l'*action*. A la joie d'être utile aux

hommes se mêle sans cesse le plaisir d'exercer son activité, l'activité littéraire étant la seule que sa nature lui permette. Dans cet ennui qu'il traîne un peu partout Obermann souffre d'être inoccupé et de ne pouvoir donner un but à sa vie : « Je puis faire ce que je veux, mais le malheur est que je ne vois pas bien ce que je dois faire » (p. 401). C'est l'éternel problème qu'il retourne dans ses méditations. Il finit par croire que la littérature le délivrera de l'ennui en donnant l'essor à ses facultés longtemps irrésolues : « Que faire donc? Je crois définitivement qu'il ne m'est donné que d'écrire » (p. 415). Il trouve le bonheur et la paix de l'âme dans cet exercice qui est une occupation sans être une fatigue. Et vraiment s'il écrit par *sympathie* pour les hommes on peut dire sans jouer sur les mots qu'il écrit par *apathie*. Son action philanthropique est toute pénétrée d'égoïsme.

Au reste la croyance à la fonction sociale de l'écrit n'établit en aucune façon un lien entre son esprit et la société de son temps. Obermann écrit non pour son époque mais pour la postérité : il sympathise avec l'avenir. Il établit sans cesse une opposition entre l'humanité et la société pour se démontrer que son âme est selon la nature humaine et n'est pas selon la société. Dans le silence de la nuit de Thiel (p. 39), il découvre en lui un amour sincère pour l'humanité : « Mon cœur n'a jamais connu de passions personnelles » — le goût d'une vie simple et naturelle : « Je ne veux que des habitudes simples, des amis paisibles, une vie toujours la même » — et enfin l'horreur de toute singularité prétentieuse : « Non, l'homme singulier n'est pas ainsi : sa folie a des causes factices ; il ne se trouve point de suite dans ses affections. » Malheureusement la société a fait des conventions qu'il ne peut accepter : « Tout ce que j'aime pourrait exister, la terre entière pourrait être selon mon cœur sans que rien ne fût changé dans la nature ou dans l'homme lui-même, excepté les accidents éphémères de l'œuvre sociale. » Et la méditation de la nuit de Thiel s'achève dans un cri d'individualisme sur la nécessité de maintenir l'identité du moi : « Je dois rester quoi qu'il arrive toujours le même et toujours moi. » Ici apparaît le révolté déjà romantique. On comprend qu'ennemi de

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

toute société Obermann ne recherche pas l'intimité avec la société de son temps. L'action littéraire qu'il désire est une action à longue échéance. Et comme plus tard Vigny, dans la *Bouteille à la Mer*, il destine son œuvre à la postérité. Après avoir raillé les littérateurs « hommes de société, féconds en idées du jour, en livres de parti, en expédients pour produire de l'effet » il ajoute : « L'avenir importe seul... Votre nom est-il inconnu et votre livre ne s'écoule-t-il pas? Qu'un certain nombre d'exemplaires en soient déposés dans les bibliothèques : tôt ou tard cet écrit sera mis à sa place » (p. 416). Ainsi dira Vigny : « De l'œuvre d'avenir saintement idolâtre... Jetons l'œuvre à la mer. »

Et c'est pourquoi Obermann répugne à l'idée d'exprimer les sentiments de son temps. Il ne veut pas être l'homme du jour : « Passez les premiers, hommes séduisants et séduits; car enfin vous passerez vite et il est bon que vous ayez votre temps » (p. 416). Il insiste dans sa Préface sur le caractère assez singulier de son œuvre et sur la nouveauté de l'analyse personnelle : « Nous avons beaucoup d'écrits où le genre humain se trouve peint en quelques lignes. Si cependant ces longues lettres faisaient à peu près connaître un seul homme, elles pourraient être neuves... On y trouvera des descriptions, de celles qui servent à donner des lumières peut-être trop négligées sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'inanimé. On y trouvera de l'amour, mais l'amour senti d'une manière qui n'avait peut-être pas été dite. » Chez Obermann la littérature a encore une portée sociale ; mais c'est une action à longue échéance et d'ailleurs l'analyse morale qui en est le principe est complaisamment pratiquée. *La littérature philosophique des idées a dégagé au début du* XIXe *siècle toute une littérature psychologique*; la dépendance apparaît très nette chez Mme de Staël comme chez Obermann. De plus en plus l'écrivain observera sa vie intérieure. Mme de Staël... mais avez-vous remarqué combien les mots de Mme de Staël sont souvent dangereux?... Mme de Staël n'avait-elle pas célébré les douceurs de l'analyse, la volupté de « faire quelque découverte dans la seule propriété sur laquelle on se croie des droits? » Ce n'est pas brusquement mais insensiblement — et cela malgré l'exemple conta-

gieux de Rousseau — que les écrivains se sont détachés de la société. Et ils s'en détachaient au moment même où ils paraissaient le plus y songer.

L'analyse intime leur donna des joies très vives : mais à trop s'étudier, à trop vivre en eux-mêmes, ils se sentirent solitaires dans une société qui ne les connaissait plus. Et ils le furent d'autant plus que leur analyse éclaira en eux des sentiments d'exception et donna l'essor à toutes les singularités morales que chacun de nous porte en soi, mais sur lesquelles d'ordinaire il ne s'appesantit guère, si bien qu'elles ne montent pas au grand jour de la conscience. Nous en avons — littérairement parlant — au moins un exemple très significatif chez un des auteurs du début du siècle qui se sont le plus pénétrés de la pensée d'Obermann ; il s'agit de Sainte-Beuve et de son goût pour ce qu'il nommait « les peintures d'analyse sentimentale » ou encore « l'élégie d'analyse » (*Pensées de J. Delorme*) ou enfin « le genre rêveur » (Préface des *Consolations*). Sainte-Beuve avait de remarquables dons de psychologue. En s'étudiant dans le personnage d'Amaury, il a noté (roman de *Volupté*) toutes les étapes d'une âme, les raisons physiologiques des passions et tous les sentiments imprécis, les directions tortueuses de l'âme, les incertitudes de la volonté et le mystère de l'inconscient, ces modifications ténues et insensibles qui un beau jour transforment brusquement l'être. Il y a du pointillé dans sa manière. Il a toujours pensé que la littérature et surtout la poésie devaient tenter l'expression de sentiments très originaux, très intimes. En tout cas, c'est ce que lui-même voulait peindre : « Rentrons en nous, mon Ame... Sonde-toi bien, mon Ame ! » (Poésie éditée à la suite des *Consolations* et insérée au chapitre XXI de *Volupté*). Ailleurs il avouait sa prédilection pour les « sentiers » dans l'art (*Pensées d'août* : A J.-J. Ampère). Et sans doute désignait-il par là les réalités assez humbles de la vie, la chaumière qu'il avouait préférer au boudoir, les vergers et les potagers qui lui convenaient mieux que les grands paysages à la Chateaubriand. Mais il indiquait aussi dans cet aveu sa prédilection pour les sentiers de l'âme. Ailleurs encore, dans l'*Épître à Villemain*, il compare sa poésie à un puits

qui est, dit-on, caché sous la plus haute des pyramides et qui pénètre jusqu'aux entrailles du globe : « Perçons, perçons la terre ! » C'est le symbole de son analyse intime. Joseph Delorme tient un minutieux journal de ses impressions et cherche à voir clair en lui-même. « C'est ce qu'il appelait se noyer la lanterne au cou. »

Or, parmi les nombreuses misères que signale J. Delorme et dont nous retrouverons les plus curieuses, il en est une que lui-même attribuait à cet usage de l'analyse : et c'était justement de l'avoir séparé des autres hommes. Hanté par le souvenir de Werther, de René et d'Obermann, J. Delorme a très facilement découvert en lui le germe des maladies que lui indiquaient ses auteurs préférés : c'est ainsi qu'à la même époque, de paisibles bourgeois crurent avoir une âme byronienne et satanique. On trouve en soi tout ce qu'on veut : il suffit de l'avoir lu décrit, et minutieusement, par un autre. C'est l'histoire des étudiants en médecine de première année qui ont toutes les maladies. Il en va ainsi des maladies morales, et, d'autant plus aisément qu'on est attiré vers elles par une secrète complaisance et qu'on les gagne par sympathie. Sainte-Beuve a donné à son Joseph, presque phtisique et à moitié fou, toutes les maladies morales dont il observait le germe en lui. Toutes les funèbres rêveries sur les *Rayons jaunes*, sur les cierges jaunâtres et le linceul jaune dont on enveloppa « sa bonne vieille tante », toutes les aspirations au suicide, les promenades dans les cimetières, l'obsession des cadavres, tous les thèmes morbides du bas-romantisme repris par Gautier et Baudelaire (cf. dans Sainte-Beuve le *Suicide* et le *Creux de la vallée*), tout cela fut analysé avec complaisance comme caractérisant une maladie nouvelle et singulière. Dans ces dissections d'analyste, je retrouve le carabin qu'il fut dans sa jeunesse. Mais tout en déclarant « se complaire » dans ces retours sur lui-même, tout en appelant l'élégie d'analyse « la nourriture du convalescent » (Préf. des *Consolations*), pourquoi écrivait-il à Antony Deschamps son dégoût et sa lassitude de « fouiller dans son âme? » C'est qu'il était curieux du monde et de la vie : il sentait que l'analyse trop minutieuse le séparait de la foule.

Dans les Poésies de J. Delorme, l'*Enfant rêveur* attiré par le mystère des lacs se laisse doucement enfoncer sous les eaux dormantes où il espère revivre les joies d'Hylas aimé des Nymphes. Au lieu des palais enchantés, il voit des monstres et c'est là sa première désillusion : « Malheur à qui sonda les abîmes de l'âme. » Et la seconde vient de ce qu'il sent le public indifférent à ses découvertes et étranger à ce qu'il raconte :

> Personne sous tes chants ne suivra ta pensée
> Et de loin on rira de ta plainte insensée.

C'est ainsi que la littérature ou plutôt le goût de la nouveauté en vue d'une publication littéraire favorisa l'abus de l'analyse intime, la recherche de sentiments étranges, et l'éloignement des autres hommes.

§ 3. — *L'écrivain hors de la société* (suite) *et la littérature « art »*.

Un autre motif de solitude pour l'écrivain — et qui apparaît dès le début du XIXe siècle — c'est d'avoir considéré la littérature comme un art, et non plus comme un échange d'idées, un moyen de « converser » avec les autres hommes.

Mme de Staël, on l'a vu, n'estimait guère que la littérature d'idées qu'elle appelait le lien des esprits. Son esthétique consistait à vivifier, à poétiser par l'enthousiasme cette raison parlée qui était le caractère de ses ouvrages. Même quand elle comprit l'art grec, elle continua à penser que l'art moderne tirait sa seule beauté des sentiments. « La première condition pour écrire, c'est une manière de sentir vive et forte... » (*Allem.*, II-1). La forme ne saurait être indépendante de l'inspiration ; le style, c'est le symbolisme de l'âme ; la valeur esthétique de l'expression c'est la profondeur de l'impression : « Tout est symbolique dans les arts où l'immobilité doit indiquer le mouvement, où l'extérieur doit révéler le fond de l'âme » (II-6). Tout le monde peut être artiste à la condition de sentir fortement : « Il y a de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et

profondes (1). » Mais les moins poètes de tous les hommes ce sont... les poètes. Non qu'ils ne sentent fortement (2) mais ils refroidissent leur émotion dans le travail du rythme et de la rime. Il n'y a qu'une espèce de poésie, c'est la prose lyrique, et une prose qui ne soit pas travaillée, mais qui soit le cri spontané du cœur. De là ces jugements qui ont l'air de paradoxes : « De beaux vers ne sont pas de la poésie... (3). Le Tasse considérait la poésie comme un art éclatant et non comme une confidence intime des sentiments du cœur » (4). Elle rêvait d'un théâtre en prose qui ne serait plus le prolongement de l'ancienne tragédie : « Il serait à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art. » Elle ne proscrivait pas les images dans la prose lyrique, mais elle les voulait simples et larges, capables d'exprimer l'infini de l'âme, par exemple « la solitude des forêts, l'Océan sans bornes, le ciel étoilé » (II-10). Elle a souvent répété que l'homme de lettres perdait à trop vouloir travailler son style non seulement ses qualités mondaines, mais même ses qualités d'honnête homme raisonnable et sociable : « Si vous considérez tout en *artiste*, vous manquerez du tact que la société seule peut donner » (*Allem.*, II-10).

Elle ne fut point suivie. Si profonde qu'ait été son influence sur les romantiques, elle ne put sur cette question d'art, balancer celle de Chateaubriand ni surtout celle de Chénier dont les poésies révélées en 1819 eurent un succès considérable.

Sainte-Beuve toujours en éveil sur les nouveautés a noté cette opposition entre l'influence de Mme de Staël et celle de Chénier. J. Delorme, dans ses *Pensées*, distingue la littérature philosophique de la littérature artistique (5). La première c'est toute l'école de Mme de Staël avec « la curiosité dans toutes les directions de la pensée humaine, une vaste et rapide intelligence des époques et des hommes, une mobilité et une capacité d'admiration ex-

(1) *Allem.*, II, 10.

(2) « Le poète ne fait que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme. » (*Ibid.*).

(3) *Allem.*, II, 10.

(4) *Allem.*, II, 22.

(5) Voir plus loin page 110 note.

cessives... Au milieu d'un pareil tourbillon d'idées et de paroles, on sent que la forme, *le style a dû être négligé* souvent et brusqué quelquefois (Troisième Pensée) ». Au reste Sainte-Beuve a parfaitement compris ce qu'avait voulu réaliser Mme de Staël. Il dit que ses disciples ont « improvisé en causant », il définit son esthétique par « le cri instinctif et spontané des passions »; il trouve même cette formule heureuse : « En sentant fortement, elle a régénéré l'art par de vivifiantes croyances ». Seulement, Mme de Staël manque de style. Le vrai artiste, c'est Chénier. C'est lui le précurseur. Et il ne s'agit pas ici, bien entendu, de l'éternelle question de savoir si Chénier était, oui ou non romantique. La question ainsi posée n'a pas de sens. Et si l'on prouve trop aisément que l'inspiration romantique est souvent le contraire de l'inspiration de Chénier, il faut admettre que cependant les romantiques et surtout Sainte-Beuve, qui s'y connaissait, n'ont pu grossièrement se tromper en se rattachant à Chénier. Or ce qu'a bien vu Sainte-Beuve c'est ceci : *Avec Chénier c'est l'art qui apparaît, c'est le goût de la forme qui s'établit, c'est la transition artistique qui commence à s'imposer.* Et si le romantisme fut autre chose, il fut cela tout d'abord et il ne fut que cela tout d'abord. Il est prouvé par tous les aveux des romantiques que cette révolution littéraire fut avant tout une réforme de langue et de vocabulaire pour la prose, de rythme et de rime pour la poésie. Chénier avait préparé les voies : les romantiques sympathisèrent avec lui dans ce goût de la forme artiste. Ils ne furent pas des révolutionnaires, mais des continuateurs, au moins au début. Ils voulurent vulgariser la tentative de Chénier, et faire au nom de l'*Art* ce que Mme de Staël avait fait au nom de l'*Idée*. Gardant pieusement le rêve de la mission sociale, ils espérèrent donner à la foule le goût de la beauté littéraire comme Mme Staël avait donné le goût des nobles pensées.

Dans le passage d'une époque littéraire à une autre, ce qu'il faut voir et marquer ce sont les transitions insensibles et les nuances. Il n'y a pas de révolutions littéraires, mais d'insensibles transformations, surtout quand l'esthétique s'appuie for-

tement sur une psychologie, ce qui est le cas pour toutes les littératures modernes. Nous le verrons plus loin dans le passage du romantisme au Parnasse. Ici, à cette date de 1820 où l'artiste va peu à peu supplanter le philosophe, le premier soin de ces prétendus révolutionnaires c'est de se chercher un précurseur, de se représenter comme les continuateurs d'une tradition. Ce n'est que plus tard, dans la joie du triomphe, que Hugo prit plaisir à assimiler la révolution artistique de 1820 à la grande révolution politique : « Et tout quatre-vingt-treize éclata...» Au début il se défendait d'être un révolutionnaire, il était opportuniste ou plutôt traditionnaliste. Lui qui se vantait plus tard en des vers fameux d'avoir été un jacobin littéraire et d'avoir mis « le bonnet rouge au vieux dictionnaire », il répudiait en 1830 (Préface d'*Hernani*) le jacobinisme dans l'art comme dans la société : « Point d'étiquette, point d'anarchie : des lois. Ni talons rouges, ni bonnets rouges ». Mais en même temps qu'il se cherche un passé, l'artiste se cherche un public. Le rêve sociologique de Mme de Staël vit en lui. L'Artiste ne se sépare pas de la foule : il cherche à l'initier aux questions d'art pur. Hugo veut des lecteurs et des spectateurs. Et comme d'ailleurs il est très adroit, comme il cherche à s'assurer l'appui du public dans les grandes batailles littéraires, il destine son œuvre « à la foule, à l'immense foule avide des pures émotions de l'art » (Préface d'*Hernani*).

Toutefois, dans cette Préface d'Hernani, si raisonnable, si libérale, si « sociale », je trouve quelques phrases où s'esquisse une orientation nouvelle de l'art et de la vie morale de l'artiste. Hugo compte bien sur l'appui du public, mais il compte surtout sur « cette élite de jeunes hommes, intelligente, logique, conséquente, vraiment libérale en littérature comme en politique ». Cette élite ce sont les Jeune-France, Théophile Gautier et les rapins. Hugo sentait déjà « l'ingratitude des esprits » pour lesquels il travaillait. L'idée qui commence à se dessiner, c'est que la foule ne comprend rien à l'art et que l'artiste n'a rien de commun avec la foule. La beauté littéraire n'est pas plus appréciée du public que la beauté d'une toile ou d'une statue. L'écrivain,

comme le peintre ou le sculpteur doit vivre seul avec son rêve. Pour marquer quelques influences dans la formation de ce nouvel idéal, je citerai d'abord Gautier et toute la bohême des ateliers avec leurs idées sur la parenté de l'artiste littéraire et des autres artistes, puis Émile Deschamps avec sa *Préface des Études françaises et étrangères* (1828). Il y montrait (2e partie) que le Français n'est pas artiste de goût, et que si les salons s'occupent des beaux-arts c'est pour en causer non pour en jouir (1) : il ajoutait que le seul public capable de goûter l'art littéraire, c'est le groupe des artistes, peintres, sculpteurs ou musiciens. Sa conclusion était qu'en littérature il faut surtout s'attacher à la technique et que sans la forme il n'y a rien, de même que l'on ne conçoit pas une statue sans marbre ni une toile sans couleurs. Cette importance de la technique, et du recueillement qu'elle impose à l'artiste, Sainte-Beuve surtout l'a mise en lumière. La plus grande partie des *Pensées de J. Delorme* est consacrée aux « questions d'art pur », c'est-à-dire au rythme, à la rime, à la facture des phrases ou des vers (cf. surtout *Pensées* I, IV, VI, VII). Sainte-Beuve, en faisant ressortir les difficultés de l'art littéraire, impose à l'artiste l'exil loin de la foule et du tumulte. « Les successeurs de Chénier, vivant au sein d'idées étroites peut-être, mais hautes et fortes, se sont retirés de bonne heure des discussions et des tracasseries politiques où une première fougue chevaleresque les avait lancés : ils se sont fait à part dans une atmosphère sereine une vie de calme et de loisir... *Ils ont abordé l'art en artistes* » (*Pensée* III). Ce n'est donc pas vers 1850, à la fin de la génération romantique, que cette figure de l'artiste commencera à se dessiner. Une erreur trop commune veut que les romantiques aient été des poètes inspirés et les Parnassiens des ciseleurs de rythmes ou de rimes. En réalité, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, le Parnasse représente l'épanouissement du romantisme. La nonchalance de Lamartine, la désinvolture de

(1) « Le *monde* n'est pas artiste... Il n'y a pas de pays où on parle plus des arts et où on en jouisse moins... On comprend mieux qu'on ne sent... *La poésie n'est pas seulement un genre de la littérature, elle est aussi un art...* Les grands peintres sont plus sensibles à la poésie que les hommes de lettres proprement dits. »

Musset pour tout ce qui touchait à l'art littéraire ne doivent pas nous faire illusion. C'est au nom de l'art que se fait la révolution romantique. Hugo le crie bien haut dans la Préface de *Cromwell*, Sainte-Beuve le laisse entendre un peu partout dans ses poésies comme dans ses pensées critiques. Vigny enseigne que l'art c'est le recueillement, et élabore dans la retraite ses symboles· — Et bientôt — avant que les Parnassiens ne se soient révélés — Laprade chantera dans *Psyché* (1841) l'Idéal et les merveilles de l'Art, « rameau né de sa sève féconde » (Invocation), en même temps qu'il célébrera dans ses *Odes et Poèmes* (1844) « l'artiste au cœur pur..., fils des solitudes... »

> Combats dans le désert, c'est là ton vrai terrain...
> Va dans l'aire de l'aigle et l'antre des lions,
> Dans les grottes des sphinx qui, pour l'homme, sont closes.
> (*Antée.*)

L'artiste a besoin pour son œuvre de sentir « le parfum des saintes solitudes » (Vigny, *La Bouteille à la Mer*).

Assurément cet idéal était très noble et ces conseils étaient excellents à une époque où quelques écrivains considéraient l'art comme un divertissement de mandarins. On n'aime pas beaucoup que Lamartine rappelle dans les Préfaces de ses œuvres, d'un petit ton détaché, combien peu la poésie occupa sa vie. « Le bon public... croit que j'ai passé trente années à aligner des rimes et à regarder les étoiles. » Il n'est pas mauvais qu'apparaissent quelquefois auprès de ces génies faciles des critiques un peu durs pour leur rappeler que l'art a ses difficultés et pour leur en susciter au besoin : il est bon que Mentor jette Télémaque à la mer. Toutefois il y a une mesure à garder : or, notre siècle ne l'a pas gardée. Nous mourons d'art et d'esthétique : le « mal littéraire » a été le fléau déchaîné par le romantisme. Se recueillir est bien : vivre toujours dans l'art est mauvais ; mépriser la vie et les autres hommes est détestable. L'éloignement de la société fut d'abord pour l'artiste une nécessité, puis devint assez vite une théorie. Dans l'effort artistique on oublia l'humanité, puis on la dédaigna, et l'étalage du dédain passa pour une distinction intellectuelle et morale. La première

règle de l'esthétique fut que la *littérature n'était pas faite pour le monde et qu'elle ne devait pas naître du monde*. L'artiste ne donne rien à la société, et il ne reçoit rien d'elle. Il n'y a plus entre son esprit et celui des autres hommes ce double courant, cette double intimité de la « fonction sociale » et des « conversations ». Flaubert, qui considérait le public comme un troupeau d'imbéciles, ne pouvait souffrir les écrivains moralisateurs, « cette éternelle figure insipide, antiartistique, antiplastique, antihumaine » (*Correspondance*, II-76). Les thèses sociales de Dumas fils lui étaient insupportables. « Empêcher de retourner les cotillons est devenu chez lui idée fixe » (*Ibid.*, IV-81), et de même toute la littérature de prédication et d'enseignement, la *Case de l'Oncle Tom* ou les grandes œuvres industrielles de l'ami Du Camp. La rançon de ce mépris de l'humanité, ce fut la solitude morale de l'artiste confiné dans son art et se sentant de plus en plus exilé de la société. Quelques citations de Flaubert ont assez prouvé que ce robuste ouvrier des lettres n'y avait pas échappé. Il sentait que son labeur d'artiste non seulement le séparait des hommes mais encore tuait peu à peu l'homme en lui. Il était né *humain*. Sa Correspondance ne manque pas de pages émouvantes. Il chérissait tendrement sa mère, « sa chère vieille », il adorait ses sœurs (le récit de la mort de sa sœur Caroline en mars 1846 est très simple et très poignant : on sent que Flaubert a été, comme il le dit, abruti) ; il eut d'affectueuses camaraderies, surtout celle qui l'unit à Bouilhet. Mais outre qu'il avait l'affection timide, peu communicative et surtout fort susceptible, il est sûr que sa vie d'artiste l'habitua à ne rien engager de son intelligence dans ses tendresses et à se refuser à demi. De là ces navrantes impressions d'isolement physique et moral. « Je passe des semaines entières sans échanger un mot avec un être humain. Les nuits sont noires comme de l'encre et un silence m'entoure pareil à celui du désert... » (*Corr.*, III-313). Les Goncourt disaient de même : « Nous amassons moitié de gré, moitié de force la solitude autour de nous » (*Journal*, III-104). »

Cette souffrance de l'isolement née du culte de l'art, eut son

paroxysme vers 1850. Mais elle était née bien avant cette date. A l'aurore du romantisme, elle est déjà dans J. Delorme. Sainte-Beuve qui célébrait l'art littéraire et qui chantait la rime nous montre son personnage fuyant la société pour élaborer ses poèmes. Après les joies de l'indépendance, J. Delorme connut l'amertume de l'exil. Ne pouvant souffrir la société qu'il méprisait, il ne pouvait pas non plus l'oublier. En vain cherchait-il à se réchauffer dans des camaraderies littéraires (voir sa *Vie* et surtout la poésie *Le Cénacle*). Séparé des hommes par le culte de l'art, il se voyait oublié et inconnu (1).

J. Delorme est un curieux exemple de ce que j'appellerai la Solitude littéraire, cette solitude qui, pour toutes les raisons que j'ai indiquées, prend naissance de 1815 à 1830, par l'abandon du rêve sociologique de Mme de Staël. La littérature en devenant, de philosophique qu'elle était, psychologique et artistique, a rompu l'intimité de l'écrivain et de la société.

C'est là-dessus qu'est venue se greffer la Solitude morale du poète romantique.

(1) Il y a eu pendant le romantisme une querelle littéraire de l'*Idée* et de la *Forme*. Je ne donne ici que des indications toutes générales. Elles se justifieraient par l'étude des petits romantiques, Pétrus Borel, Jean Polonius, Aloysius Bertrand, de tous ceux qui prêchaient le mépris des bourgeois et des « chiffreurs », et le détachement de la politique et de l'humanité contre l'école humanitaire et saint-simonienne. Un d'eux, Philothée O'Neddy (anagramme de Théophile Dondey) publia en 1833 *Feu et Flamme*. Il y disait : « Devant l'Art-Dieu que tout pouvoir s'anéantisse! » Une des poésies *Pandœmonium* trace le tableau d'une réunion d'artistes. On y célèbre, à la flamme d'un punch, « l'art et la passion » : tous ont l'œil « torride » et le « vampirisme » dans le regard. Joseph Delorme est leur dieu. C'est contre eux que tonnent les représentants de la littérature à idées, la revue *les Étoiles* (1834) où un certain Tilleul reproche à Hugo « de sacrifier l'idée à la forme », et la *Revue Encyclopédique* (dirigée par Carnot et Leroux) où Fortoul partait en guerre contre la littérature artiste et l'exil moral qu'elle imposait à l'écrivain. De 1830 à 1840 les écrivains se demandent « Idée ou forme ? » Comme les peintres « Dessin ou couleur? » Voir Émile Deschamps (Préface de 1828) et la façon dont il critique les deux ennemis de l'*art littéraire*, la foule pour qui il est trop sérieux et les *philosophes* pour qui il est trop frivole, si bien que l'artiste est fatalement un isolé.

CHAPITRE IV

La Solitude morale du Poète romantique.

Le « Poète » a rassemblé en lui tous les traits épars de l'Homme Supérieur. Il est sensible et lyrique et les émotions retentissent dans son âme plus profondément que dans les autres âmes. Il rêve d'agir par la littérature ; il croit à la dignité et à la toute puissance de l'Écrit. Il est analyste et il est artiste : il exprime par la beauté des vers, la langue divine, les mystères de sa vie intérieure. Très personnel, il ne peut s'empêcher d'être humain. Sa Solitude Morale est née du conflit de son individualisme et de son humanité.

§ 1. — *L'Individualisme du Poète.*

René disait à Chactas avec un peu d'ironie : « Je recherchai surtout dans mes voyages ces hommes divins qui chantent les dieux sur la lyre... Ces chantres sont de race divine ». Toutes les influences qui devaient agir sur le romantisme naissant concoururent également à élaborer cette idée que le Poète était un envoyé du ciel parmi les hommes. La Renaissance grecque de la fin du XVIIIe siècle avait réveillé la gloire d'Homère, le divin « Aveugle » immortalisé par Chénier ; la Grande-Bretagne, en mettant à la mode le mystérieux d'Ossian, imposa à l'admiration de tous, ces bardes écossais qui savaient les secrets des nuages, des tombeaux, des brouillards et des dieux. Les littératures du Nord et du Midi, si différentes dans leur esprit, s'accordaient pour une fois dans un même idéal. La Bible si goûtée des romantiques ne fut pas non plus étrangère à cet esprit. On s'habitua à rapprocher le Poète du Prophète. L'inspiration pro-

phétique ressemblait si bien à l'enthousiasme lyrique que le poète passa lui aussi pour le confident et l'interprète de Dieu.

Le romantisme a développé cette idée jusqu'à en faire un lieu commun. Elle est déjà dans le chapitre de Lamartine sur les *Destinées de la Poésie* ; elle contribua à orienter le lyrisme vers l'expression des idées religieuses (1). Car si le poète vient du ciel, n'est-ce pas pour révéler Dieu aux hommes ? C'est ainsi que j'explique le caractère catholique et légitimiste de la génération lyrique de 1820. Hugo écrivait en 1824 (Préface des *Nouvelles Odes*) que le poète était le restaurateur de la religion et qu'il devait réconcilier les peuples et les rois, « fortifier le souffle divin, ranimer la flamme céleste ». Il apparaît, en outre, que parmi tous les hommes supérieurs qui agissent ou qui écrivent le Poète est plus grand que tous les autres. Vigny est celui de tous ces écrivains qui a le plus répandu cette croyance. Dans la Préface du *More de Venise* (2) il compare l'humanité au cadran d'une grande horloge ; l'aiguille des heures, qui paraît immobile, c'est la foule des peuples dont l'avancement s'accomplit sans secousse et par un entraînement imperceptible ; l'aiguille des minutes symbolise la masse des gens éclairés, et quant à l'aiguille des secondes « ... jamais, dit-il, je n'ai considéré cette flèche si coquette, si hardie et si émue à la fois, qui s'élance en avant et frémit comme du sentiment de son audace, jamais je ne l'ai considérée sans penser que le poète (3) a toujours eu et doit avoir cette marche prompte au devant des siècles. » Dans la Préface de *Chatterton* (4), Vigny distinguait soigneusement, parmi les écrivains qui agissent sur les sociétés, trois sortes d'hommes se remuant dans des régions éternellement séparées. Au bas, tout au bas, l'Homme de Lettres, frivole et souple, spiri-

(1) « J'ai toujours pensé que la poésie était la langue des prières, la langue parlée et la révélation de la langue intérieure. » (Lamartine, *Note sur la Prière.*)

(2) 1er novembre 1829.

(3) Vigny aimait et admirait le Soldat, mais il plaçait le Poète avant tout : « Ce qu'il y a de plus beau après l'inspiration c'est le dévouement : après le Poète c'est le Soldat ». D'ailleurs son type du Poète est tout pénétré de qualités militaires : l'Honneur, le Silence, le Dévouement. Voir sur tout cela *Servitude et Gr.* (Préface et Conclusion).

(4) Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834.

tuel et dépourvu d'émotions, maniant la littérature comme les affaires, jouant habilement la passion ou la gravité, agréable ciseleur de jolis riens (1). Au dessus de lui c'est le Grand Écrivain, sérieux, philosophe et réfléchi, calme et équilibré, amoureux de clarté, maître de lui et de beaucoup d'âmes, moins aimé que l'homme de lettres, mais respecté et redouté (2). Mais en haut plane le fils des dieux, le Poète avec ses extases, ses inventions et ses rêveries. Sorti du ciel, il y remonte sans cesse par l'imagination dans « une fuite sublime vers des mondes inconnus » ; il est inspiré, c'est-à-dire presque inconscient, il est inhabile à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine et il réalise cette œuvre sans se douter qu'il l'accomplit. « Il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste. » Il ne peut être que poète. On lui dira : Soyez soldat : « L'activité physique tuera l'activité morale. » Soyez financier : « Le calcul tuera l'illusion. » Soyez homme de lettres : « Le jugement tuera l'imagination. »

Le Poète se distingue aussi de l'artiste et même de l'artiste littéraire ou plus exactement il le complète. On peut être artiste, et grand artiste en prose : c'est ce que fut Chateaubriand. Mais le Poète est celui qui sait parler la langue immortelle du vers : « Le feu couve sourdement et lentement dans ce cratère ; il laisse échapper ses laves harmonieuses qui d'elles-mêmes sont jetées dans la divine forme des vers » (Préf. de *Chatterton*). Pour Lamartine le Vers est la parole par excellence, le Verbe, le Logos (Note sur la Prière). Jamais les romantiques ne se sont réclamés de Chateaubriand ni de Mme de Staël : c'étaient deux prosateurs. Vigny écrivait à Mme Dorval : « La France a un grand bon sens. Jamais elle n'a voulu adopter Chateaubriand comme poète » (cité par M. Séché, *Revue Bleue*, 6 janvier 1900). Et ce n'est pas un pur hasard si la révolution poétique commença par être une réforme du rythme et de la rime : le poète ne pouvait emprunter un autre langage que la forme du vers.

(1) « Il respire de loin comme de vagues odeurs de fleurs inconnues... Comme il est léger et ne pèse à personne, il est porté dans tous les bras où il veut aller. »

(2) « Vainqueur ou vaincu son front est couronné. »

De là toutes ces discussions sur la technique qui aujourd'hui nous semblent un peu longues. Elles prouvent que les romantiques ne pouvaient ni ne voulaient se servir de la prose. Lamartine, dans une *Épître à Walter Scott* (1) déclare qu'il n'a manqué au romancier anglais pour s'égaler aux plus grands génies que d'avoir « fait tailler ses divines statues

Dans le moule des vers de rythmes revêtues.
L'immortelle pensée a sa forme ici-bas,
Langue immortelle aussi que l'homme n'use pas.
Mais le vers est de bronze et la prose d'argile. »

Hugo écrit ses premiers drames en vers; Vigny veut que la révolution au théâtre soit d'abord une réforme de la versification; il emprunte à Shakespeare deux sujets bien connus, *Othello* et *Shylock*, pour que l'attention du spectateur se porte uniquement sur l'exécution (2), il garde le nom de « tragédies modernes » à ses essais, il cherche à définir le langage qui convient à ce nouveau genre : « Chaque personnage passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée, du récitatif au chant ». Ainsi, une alternance de vers familiers avec coupures, rejets, etc... et de vers lyriques, mais toujours des vers. Sainte-Beuve chante la *Rime* et compte au nombre des mérites de J. Delorme d'avoir été « sévère dans la forme et pour ainsi dire religieux dans la facture. » Les *Pensées de J. Delorme* traitent bien de la forme et du style dans la littérature, mais surtout de la forme poétique, c'est-à-dire du vers (3) ; ici, c'est une étude de l'alexandrin de Chénier (4), là, une série d'exemples sur l'harmonie des vers modernes « pleins et immenses, drus et spacieux, tout d'une venue et tout d'un bloc, jetés d'un seul et large coup de pinceau, soufflés, d'une seule et longue haleine » (5) ; plus loin des réflexions sur les enjambements (6), sur la couleur et les épi-

(1) Le titre est : Réponse aux adieux de Sir Walter Scott à ses lecteurs.

(2) « Je n'ai rien fait qu'une œuvre de forme. Il fallait refaire l'instrument (le style) et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention. » (Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829.)

(3) Voir, pensée XVIII, la distinction entre la poésie et la prose.

(4) Pensée IV.

(5) Pensée VI.

(6) Pensée X.

thètes (1). Le poète doit « marier l'écho de sa voix à la musique du monde » (2). Et Musset redit dans *Namouna* (chant II) son admiration pour cette langue du vers, parce que le vulgaire l'entend « et ne la parle pas. » Tous se servent des images les plus fraîches et les plus brillantes pour symboliser la poésie. Elle est « la perle de la pensée... le diamant sans rival » ; elle projette sur le monde ses feux, « sa lueur mystérieuse et pâle » (3) ; elle fait « une perle d'une larme » (4) ; elle est « une riche dentelle, un fin diamant, un tissu soyeux » (5). Le Poète est un être d'exception qui, pareil au grand vieillard de Chénier, déploie le « tissu » des saintes mélodies et des paroles divines.

Mais c'est ainsi qu'il n'a rien de commun ni avec la foule, ni avec les hommes politiques, ni avec les autres poètes. Son rôle est d'être lui-même et d'accomplir aveuglément sa loi. « J'écris, dit Chatterton. Pourquoi? Je n'en sais rien... Parce qu'il le faut. » Dans son enthousiasme, dans ses ardeurs, dans ses élévations vers Dieu, le poète se ferme à la vie de la terre et aux bruits du monde (6).

Tous ont célébré cette ivresse de l'enthousiasme, pareille à une brise qui les emporterait vers les cieux. Le Poète est Ganymède. Mais il est aussi Mazeppa : il est le fils des Solitudes. C'est dans le désert comme le prophète antique qu'il entend la voix de Dieu. Il a aussi d'ineffables entretiens avec sa Muse. Ce n'est pas là un symbole mais une réalité vivante qui parle à son cœur. Ce mysticisme apparaît dans le Journal de Vigny, dans les invocations à sa chère Muse : « Toi, tu es une déesse ». Musset, dans la solitude de son cœur, dans le déchirement de sa tendresse, entend sa Muse l'appeler au travail et à la poésie consolatrice. Il y a même dans ce mysticisme une part de volupté. Vigny « possède » la Muse, et la Muse rappelle à Musset leurs

(1) Pensée XV.
(2) Pensée XX.
(3) Vigny, *Maison du Berger*.
(4) Musset, « Qu'est-ce que la poésie ? »
(5) Poésies de J. Delorme : *Le Cénacle*.
(6) « L'imagination emporte ses facultés vers le Ciel aussi irrésistiblement que le ballon enlève la nacelle. Au moindre choc, elle part : au plus petit souffle elle vole et ne cesse d'errer dans l'espace qui n'a pas de routes humaines. »

premiers baisers. C'est surtout dans la solitude des nuits que se réalise cette union : l'enthousiasme s'exalte dans les ténèbres. J. Delorme écrit : « Les nuits, je la possède : elle s'enfuit les jours » et il compose ses poèmes de nuit de même qu'il date de nuit toutes les pages de son Journal. Vigny dit dans la Préface de *Servitude et Grandeur militaire* : « Je me dérobais dans les nuits au tumulte des journées militaires : de ces nuits sortirent mes poèmes. » Nous savons d'ailleurs par son Journal qu'il recevait de nuit l'inspiration céleste. La *Dernière nuit de travail* qui précède *Chatterton* commence par ces lignes : « Je viens d'achever cet ouvrage austère dans le silence d'un travail de dix-sept nuits. » *Chatterton* est en prose, mais Vigny y plaidait la cause du poète et il lui fallait le frémissement divin. Il disait encore : « C'est vers minuit, à l'heure des esprits, que la poésie devient ma souveraine maîtresse (*A une Puritaine*, *Revue de Paris*, 15 septembre 1897). » Paul de Musset raconte que son frère le quittait le soir pour passer la nuit dans sa chambre à attendre religieusement à la lueur des bougies l'arrivée de la Muse comme d'une épouse mystique. Désert ou ténèbres, tous ont célébré la sainte solitude. Pour Sainte-Beuve, le Poète est un « séraphin » exilé que le recueillement fait remonter au paradis. Dans ces heures bénies le poète essaie de fuir les hommes. S'il passe au milieu d'eux, il ne les voit pas. Musset murmure dans la rue à la face des passants qui le croient fou : « Si je vous le disais pourtant que je vous aime, Qui sait, belle aux yeux bleus... » La Poésie est une fée qui rend la société humaine invisible au Poète. Vigny la nomme la Distraction (*Chatterton*, I-5).

Éloigné de l'humanité par ses extases, le Poète ne souhaite même pas d'y rentrer quand la Muse l'a quitté. Il ne doit ni ne peut prendre une profession. Ce serait une déchéance et d'ailleurs il est impropre à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine. Sa mission est de réfléchir le ciel par quelque grand côté et d'écouter dans le recueillement les accords de la harpe intérieure. Le « vrai Poème qu'il porte dans son sein » (1), il n'a pas le droit

(1) Préface de *Chatterton*.

de le tuer en embrassant un état qui serait une immolation de son génie, une lente destruction de lui-même. Il n'a pas le droit surtout de flétrir et d'étouffer son rêve dans les agitations de la la vie politique. Une des consultations du Docteur Noir, reprise dans le *Journal d'un Poète*, est : « Séparer la vie poétique de la vie politique », et la *Maison du Berger* contient une malédiction contre les fils du ciel qui dédaignent leur divine mission pour les orages de la tribune. « Et n'être que poète est pour eux un affront » (1). Joseph Delorme entend Milton murmurer à son oreille, dans une patriotique prosopopée (2), la nécessité qui oblige tout poète à délaisser « les mystiques tendresses » et « les sonnets d'amour » et les « profanes chansons » quand la patrie l'exige. Mais Joseph Delorme n'est pas très convaincu puisqu'il écrit dans ses *Pensées* (3) : « Le Poète... laissant à d'autres les tracas obscurs du ménage politique se rejettera bien avant dans sa solitude et son silence. » Même idée dans d'autres poèmes, par exemple dans l'*Épître à M. de Salvandy* (4). Musset redit un peu partout son dédain de la politique, son mépris des politiciens, dans *Fantasio* ou dans la Préface de la *Coupe et les Lèvres* (5). Il exprime dans la Loi sur la Presse le dégoût que lui inspirent les pamphlétaires à gages, la foule démocratique : « Et je ne suis pas né de sang républicain », les journalistes, les écrivains et surtout les poètes dont la Muse n'est plus une prêtresse mais une « bacchante », cette Muse que Vigny appelait « une fille sans pudeur ». La tourmente politique est si vulgaire, si brutale, si ennemie de la vie intérieure !

(1) Leurs discours passagers flattent avec étude
La foule qui les presse et qui leur bat des mains ;
Toujours renouvelé sous ses étroits portiques
Ce parterre ne jette aux acteurs politiques
Que des fleurs sans parfums, souvent sans lendemains.

(2) *Vie de J. Delorme.*

(3) Pensée XX.

(4) *Pensées d'Août.* Sainte-Beuve y exprime la joie du recueillement à une époque où tant d'autres recherchent dans la politique l'intérêt ou la gloire.

(5) Je ne me suis pas fait écrivain politique
N'étant pas amoureux de la place publique,
... C'est un triste métier que de suivre la foule.
Et de vouloir crier plus fort que les meneurs.

Séparé de la vie sociale et de la vie politique, le poète l'est aussi de ce qu'on pourrait nommer la vie littéraire de son temps. Nous parlons aujourd'hui d'une « école » romantique, et il n'y a pas d'idée que les lyriques aient plus vivement combattue. Chacun voulait être libre de développer son génie comme il l'entendait. Défions-nous de cette intimité du Cénacle (1), si bien chantée par J. Delorme. Sainte-Beuve avait ses raisons, qu'on verra, pour célébrer la fraternité « l'union fortunée » des arts. Vigny disait : Il n'y a ni maître ni école en poésie » (2) et il écrivait cette curieuse lettre à Maximilien Joseph de Bavière (3) : « L'Empire, ce temps de gloire active était presque sans poésie... Pour trouver l'expression juste des chants intérieurs de sa pensée, il fallait bien que chaque poète commençât par se faire une lyre, et qu'il se trouvât quelques hommes jeunes, hardis qui s'acquittèrent de cette tâche difficile. Ils ne se connaissaient pas et chacun d'eux dans sa solitude sentit cette nécessité. L'élégie, l'ode, le poème naquirent ensemble sous de nouvelles formes et *leurs voix séparées, bien distinctes n'eurent point de sons pareils,* presque aucune ressemblance. Ce fut là ce qu'on prit pour une école et ce qu'on nomma Romantique à tout hasard... Si ces poètes composèrent alors aux yeux du public ces réunions momentanées qu'on nomma Pléiade ou Cénacle, ce fut par de rares rencontres interrompues bientôt pour toujours. » Musset n'a pas ménagé ses railleries au Cénacle romantique. C'est ce qu'on entrevoit dans plusieurs poésies et dans les lettres, d'ailleurs assez peu intéressantes, qui sont publiées à la suite de ses œuvres. Il a toujours voulu se distinguer de cette « école rimeuse qui croit rebâtir en replâtrant » (4). Il écrivait à son frère : « Chacun de nous a dans le ventre un certain son qu'il peut rendre... Tous les raisonnements du monde ne pourraient faire sortir du gosier d'un merle la chanson du sansonnet » (5). Il disait encore qu'il

(1) « Le Cénacle » avec cette épigraphe : « Quand vous serez plusieurs réunis en mon nom je serai avec vous ». Voir sur les raisons de Sainte-Beuve, même chapitre, § 3.

(2) Préf. de *Chatterton.*

(3) Publiée dans la *Revue de Paris*, 1er mars 1898.

(4) A son oncle Desherbiers, janvier 1830.

(5) 4 août 1831.

n'y avait pas de loi pour la poésie moderne et que « le débordement romantique avait été un déluge » (1).

Toutes ces réflexions établissaient d'une manière très nette et presque intransigeante, l'individualisme du Poète et de chaque Poète. Avant de profiter aux hommes la Poésie purifie la vie intérieure du Poète. Elle est « fille de la douleur » et « elle berce en chantant la douleur qui s'endort ». C'est ce que répète à Musset la *Muse des Nuits*. Sainte-Beuve écrit (Préface des *Consolations*) que la poésie est la nourriture et la guérison des cœurs qui ont saigné. « On s'en pénètre, c'est un enchantement, et comme on se sent encore trop voisin du passé pour le perdre de vue, on essaie d'y jeter ce voile ondoyant de poésie qui fait l'effet de la vapeur bleuâtre aux contours de l'horizon ». Vigny disait de même dans son Journal : « Le monde de la poésie a été pour moi un champ d'asile que je labourais ». Il y trouvait un remède aux ennuis de la vie et surtout « à ce mal intérieur que je ne cesse de me faire en retournant contre mon cœur le dard empoisonné de mon esprit pénétrant et toujours agité ». Profit personnel, orgueil de l'extase : voilà l'individualisme poétique. Lamartine écrivait, opposant le poète à la foule : « La vie du vulgaire est un vague et sourd murmure du cœur... la vie du poète est un chant » (Commentaire de la 8e Harmonie).

§ 2. — *La Pensée des hommes.*

J'ai pourtant quelques doutes sur cet individualisme dédaigneux. Quelques-uns de ces monstres d'orgueil nous inspirent trop de confiance et d'affection. Il ne paraît guère naturel qu'ils se soient crus si différents des autres hommes, quand c'est précisément leur « humanité » qui nous les rend si chers. Ceux qui nous touchent le plus furent des âmes ardentes mais peu compliquées, et j'imagine qu'en réponse à leurs prétentions d'originalité, un Flaubert un peu assagi, moins jureur et moins tueur de

(1) A sa marraine, 17 décembre 1838.

dieux aurait pu dire, ou à peu près : « Les romantiques sont orgueilleux, et ils le sont candidement. Ils ont été quatre ou cinq enfants du siècle qu'émerveillaient la richesse de leur imagination, le frissonnement de leur cœur; mais ils n'ont pas su démêler dans tout cela ce qui valait la peine d'être conté. Il paraît qu'ils ont délicatement chanté l'amour, si j'en crois Leconte de Lisle qu'ils ont failli gâter : mais je suis bien sûr qu'ils n'ont laissé de côté aucun des lieux communs de la passion : la preuve, c'est que tous les calicots ont récité Musset en canotant sur la Marne. Et ils ont célébré Dieu comme s'il l'avaient inventé, et la nature, comme si les grecs et les latins l'avaient méconnue... Ils ont la mine de Robinsons qui s'imagineraient découvrir une terre vierge où il y aurait déjà des hôtels, des casinos et des églises. Ils paraissent tout surpris de sentir l' « Hâmour » comme s'ils étaient les premiers à en goûter la souffrance et ils apportent un orgueil d'initiés à en dévoiler les mystères. Il y a dans l'éveil de leur cœur la même curiosité naïve que dans l'éveil des sens chez l'enfant qui répète à satiété les noms des objets pour bien faire entendre qu'il les sait. Vraiment, ils ont fait trop de cas de l'écho sonore de leur âme, et j'en demande pardon à Hugo que j'aime tant : mais il sait bien que je ne l'aime pas pour son lyrisme... En vérité, ils m'amusent tous, après m'avoir prodigieusement indigné. Ils sont là tout un cénacle d'esprits assez persuadés que le monde ne les comprend guère, et pas très assurés de s'entendre entre eux. Chacun a sa solitude favorite pour y chanter Dieu, les arbres ou ses maîtresses. L'un se promène en barque sur un lac, l'autre va revoir le jardin qui abrita ses rendez-vous. Mais alors pourquoi songent-ils si fort au public dans leur retraite et pourquoi vocifèrent-ils leurs émotions puisqu'ils croient savoir qu'on ne les comprendra pas ? On dirait qu'il leur faut une forte voix pour déclamer, et ceci est excellent, mais aussi un auditoire de philistins, et c'est ce qui me les rend insupportables. Je ne veux pas m'indigner, mais le romantisme c'est à peu près un orgue qui, pendant trente années aurait joué dans une église l'*Adeste, fideles.* » Flaubert n'aurait eu tort que dans la forme. Les

lyriques romantiques ont toujours songé au public (1) : et on voit assez qu'il ne leur déplaisait pas de nous parler de nous-mêmes en nous parlant d'eux et de toucher de leurs accents les « fils mystérieux où nos cœurs sont liés. » Lamartine écrivait en tête de ses *Méditations* : « Je ne pensais à personne en écrivant ces vers... Le public entendit une âme sans la voir et vit un homme au lieu d'un livre. » Si ces poètes ont remué aussi profondément leur âge et leurs petits neveux, c'est qu'ils exprimèrent des sentiments humains où le public se reconnut. Ils furent souvent les interprètes de la foule inhabile à chanter ses émotions.

C'est ici qu'apparaît l'influence de Lamartine et de Hugo sur toute la génération romantique. Ils ont toujours mêlé à leur extase prophétique la pensée des hommes. Si l'on en excepte quelques poésies qui révèlent seulement des accidents éphémères de leur sensibilité (2), ces deux poètes ont échappé à l'angoisse de la solitude par un rapprochement volontaire avec les hommes. Ils ont cherché des intimités et des sympathies, et cela de trois manières. Ils ont vibré d'émotions humaines; ils se sont mêlés à leur temps dont ils ont chanté les espérances ou les mélancolies, ils ont aspiré à diriger leurs contemporains et à les « élever » vers l'idéal.

M. Bourget dit de Lamartine : « Ses poèmes expriment non pas une âme individuelle et spéciale mais l'Ame elle-même, la Psyché vagabonde et nostalgique et son dialogue immortel avec Dieu, avec l'Amour, avec la Nature » (3). Ce jugement est bien vrai pour l'auteur des *Méditations* et il l'est aussi pour le poète des *Contemplations*. Lamartine a souvent répété dans ses Préfaces et dans ses Lettres que l'âme des foules parle par la voix des poètes et chante dans leurs vers. Hugo écrivait en tête

(1) Sinon avant d'écrire, du moins après avoir écrit. On les sent très préoccupés du retentissement de leurs vers dans la foule.

(2) L' « Isolement » dans Lamartine. « Paroles sur la Dune » dans Hugo, etc.

(3) Études et Portraits. Cf. ces lignes de Pontmartin (*Revue des Deux-Mondes*, 1er août 1861). « Les poètes ont substitué [de nos jours] la poésie individuelle à la poésie de tous.,. La poésie de Virgile, de Racine et de Lamartine est générale et collective... La poésie d'aujourd'hui est individuelle ou partielle. »

des *Contemplations* : « Une destinée est écrite là, jour à jour. Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis, la destinée est une. Prenez donc ce miroir et regardez-vous y. On se plaint quelque fois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas, quand je vous parle de moi, je vous parle de vous... » (1). Dans la Méditation de « l'Homme » adressée à Byron, Lamartine lui disait qu'il était « un simple enfant de la terre » et que sa misère était celle de toute l'humanité. Dans la poésie des Mages, Hugo définissait ainsi les poètes : « Ils parlent le langage humain... Ils sont vêtus d'humanité. » Ils exprimèrent tous les deux les sentiments éternels de nos cœurs. Leurs poésies sont chargées d'âmes et l'âme en est profondément humaine. Ils ont chanté Dieu, la nature, l'amour, la patrie, la mort et les morts. Ils ont donné à leurs sentiments personnels une valeur générale par la métaphysique dont ils les ont comme enveloppés. Leur lyrisme est devenu par là aussi classique que les grandes œuvres du XVIIe siècle qui inspira la raison. Il y a dans la nature de leur sensibilité quelque chose d'éternel : leur âme individuelle fut l'expression d'une âme collective. En livrant spontanément la mélodie qui chantait en eux, ils ont vibré humainement d'émotions humaines et ils ont compris qu'ils éveillaient des échos dans tous les cœurs. Ils sentirent leur âme baignée par la sympathie de tout un peuple : « Que ceux qui m'ont ainsi encouragé sachent combien mon cœur a été sensible à cette sympathie qui a été ma plus douce récompense, qui a noué entre nous les liens invisibles d'une amitié intellectuelle (2). » Un autre poète qui garda dans le Parnasse quelque chose de lamartinien, disait dans le même sens (3) :

(1) Et il terminait ainsi : « Ce livre contient autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum.* Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice et là contempler Dieu. Commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas les proportions individuelles, l'histoire de tous ? »

(2) Chapitre des *Destinées de la Poésie.*

(3) Préface des *Vaines Tendresses.*

Si l'humanité tolère encor nos chants,
C'est que notre élégie est son propre poème
Et que seuls nous savons, sur des rythmes touchants,
En lui parlant de nous lui parler d'elles-mêmes.

Si jamais poètes éveillèrent des sympathies et créèrent des liens mystérieux entre leur âme et celle de leur public, ce fut assurément Lamartine et Hugo : c'est ainsi que leurs vers leur revinrent souvent « chauds d'un accueil lointain d'âmes hospitalières. »

Ils établirent d'ailleurs un large courant de sentiments et d'idées entre eux et leurs contemporains. Si leur poésie eut un aussi vif retentissement dans les cœurs, c'est qu'eux-mêmes avaient commencé par « retentir » des émotions qui traversaient leur génération. Ils révélèrent au public les frissons éternels du cœur humain, mais en outre ils interprétèrent magnifiquement les sentiments d'une époque. Loin de se retirer dans une « tour d'ivoire », ils ouvrirent largement leur âme à la vie ; ils furent des « miroirs » et des « échos sonores ». Lamartine disait : « Ce monde est un océan de sympathies... J'ai des relations et des sentiments partout (1). » Hugo demandait au poète de contenir « indépendamment des pensées qui lui viennent de son organisation propre et de celles qui lui viennent de la vérité éternelle la somme des idées de son temps ». Leurs pièces dites de circonstance favorisèrent l'intimité entre le poète et ses lecteurs : ainsi l'*Ode à la Colonne*, le poème sur le meurtre du duc de Berry, la *Marseillaise* de la paix ou le *Toast du Pays de Galles*. Ils crurent surtout que le poète ne devait pas être seulement poète, mais qu'il devait parfois se mêler plus étroitement — par une vie plus active — à la société et même à la foule. N'est-ce pas eux que désignait Vigny par ce vers méprisant : « Et n'être que poète est pour eux un affront? » Ils aimèrent l'art et la poésie, mais sans en faire l'enchantement de toute leur vie. Lamartine écrivait dans la Préface des *Méditations* :

(1) Lettre au comte d'Fsgrigny en tête des *Harmonies*. Il disait dans la Préface des *Recueillements* que le poète peut très bien « se livrer au monde sans se perdre soi-même ».

« La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. Je ne lui ai donné sans mon âme et dans ma vie seulement que (*sic*) la place que l'homme donne au chant dans sa journée... La vie est la vie. » Plus tard dans la Préface des *Recueillements* (1), il disait encore : « Le bon public... croit que j'ai passé trente années de ma vie à aligner des rimes et à contempler les étoiles. Je n'y ai pas employé trente mois, et la poésie n'a été pour moi que ce qu'est la prière, le plus beau et le plus intense des actes de la pensée, mais le plus court est celui qui dérobe le moins de temps au travail du jour. » La poésie est un chant : on ne peut pas chanter du matin au soir. Le poète est un homme et il doit vivre sa vie d'homme. Lamartine célébra dans les *Laboureurs* le « travail sainte loi du monde. » Il fut orateur et homme politique : « Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle ! » Cette superbe apostrophe à Némésis proclamait le droit et le devoir pour le poète d'être un citoyen :

Tu crois...
Que le ciel m'a jeté la bassesse et la lyre
A toi l'âme du citoyen ?
...Détrompe-toi, poète, et permets-nous d'être hommes !
Nos mères nous ont faits tous du même limon.

Ces idées furent aussi celles de Hugo. Dans ces poésies où ils chantaient la Liberté et la patrie, dans cette agitation politique qui les sortait de leur « recueillement » poétique, ils sympathisèrent avec leur époque : ils furent vraiment des âmes à la suite des autres âmes.

Ils firent plus : ils aspirèrent à diriger leur temps ; ils considérèrent le poète comme un pasteur des peuples (2). Ils renouvelèrent et fortifièrent cette idée de la fonction sociale de la littérature, que le goût des questions d'art pur affaiblissait tous les jours. Ils croyaient au progrès et ils avaient assez l'amour

(1) Voir (*ibid*) l'emploi de ses journées à la ville et surtout à la campagne au milieu des paysans. Les seules heures qu'il consacrait à la poésie c'était entre l'Angélus et le grand jour.

(2) Cf. Lamartine, Préface des *Recueillements*. Il y expose que le poète doit à la fois se mêler à la vie politique et diriger son temps. C'est Dieu qui lui commande d'être « utile » à lui et à ses « frères ».

des hommes pour avoir le désir d'y contribuer. Je suis surpris de tout ce que le XVIIIe siècle a légué à Lamartine. Sans parler de sa philosophie religieuse qui est voisine de celle de Rousseau, il apparaît comme un homme de progrès. Il a recueilli dans Mme de Staël l'idée de perfectibilité, la générosité du cosmopolitisme, l'utopie de la fraternité des races, le désir du bonheur et tout l'optimisme des rêves. Et tout cela s'est fondu dans l'idée du rôle providentiel du Poète, chargé par Dieu du soin d'éclairer les hommes sur les mystères de la vie et l'énigme de notre destinée. Le Poète est le « flambeau » de Dieu et ses souffrances ne sont rien s'il montre la route à l'humanité exilée :

> Nos pleurs et notre sang sont l'huile de la lampe
> Que Dieu nous fait porter devant le genre humain (1) !

Cette idée fait le fond du chapitre sur *les Destinées de la Poésie* : Hugo sut également la faire entendre. Et peu importe ici qu'il ait donné parfois à sa mission la solennité prétentieuse d'un pontificat : il y a toujours chez lui de l'« apprêté » du solennel, dans les choses les plus simples et les plus sincères : il faut bien s'y attendre de celui qui traitait de l' « art » d'être grand'père. Mais cet orgueil est bien inoffensif tant il révèle de candeur et surtout de désir d'être utile aux hommes (2). Hugo exprima son rêve de mission sociale dans le magnifique Symbole des *Mages* : il célébra tous les génies, tous les artistes ou savants qui sont les vrais prêtres des temps modernes et surtout les poètes « ceux dont l'aile monte et descend ». Il voyait en eux les liens mystérieux entre la terre et le ciel, la nature et la société, le monde visible et l'énigme de l'invisible : ils tiennent à « l'homme et à l'éternité » ; ils portent à Dieu les plaintes de la terre ; ils font descendre sur la terre la lumière divine : « la noirceur de la terre s'éclaire à la blancheur des cieux » ; comme Moïse sur le

(1) Ferrare : Improvisé en sortant du cachot du Tasse.

(2) Cf. Les idées bien connues de Hugo sur la poésie dramatique, la Préface de *L. Borgia* : « Le théâtre a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine... Le poète a charge d'âmes ». Préface d'*Angelo* : « Il faut que le théâtre pour être complet ait la volonté d'enseigner..... » Et dans *Littérature et philosophie mêlées* : « Le théâtre est devenu pour les multitudes ce qu'était l'Église au moyen-âge... presque un sacerdoce.

Sinaï ils gravissent la montagne et ils en redescendent avec « des rayons dans les cheveux ». Tout près de Dieu, ils restent voisins des hommes. « Ils frappent au ciel » et « ils parlent à la multitude ».

Ces idées qui étaient l'héritage de Mme de Staël ont traversé la génération romantique. Et si Hugo et Lamartine en ont donné la plus complète expression, elles ont frappé — plus ou moins mais toujours un peu — tous les autres poètes. Elles bousculaient assez vivement l'idéal du Poète artiste, étranger aux hommes, perdu dans le recueillement et dans l'infini (1). Elles obligèrent le Poète à descendre un peu plus souvent du ciel sur la terre et, sans renier son rôle divin, à chercher avec le ciel des accommodements. Mme de Staël disait que le génie a des points de contact avec la foule; l'individualisme des lyriques en trouva quelques-uns. Cette triple union du poète et du public, qui avait préservé Lamartine et Hugo de la Solitude morale, fut comme morcelée et émiettée chez les autres écrivains. Chacun en prit ce qui était le plus conforme à ses goûts. Vigny recueillit surtout l'idée de la fonction sociale et de l'action, Sainte-Beuve exprima certains sentiments de son temps. Musset trouva dans la poésie du cœur (même avant sa crise de 1835) cet éternel frisson d'amour qui lui fit sentir son humanité.

Vigny ne croyait pas que le Poète dût exprimer les idées de son temps ou même les éternelles émotions de l'humanité. Les sociétés sont toujours en marche : mais ce sont les génies qui les font marcher. Vigny a pris exactement dans Mme de Staël l'idée de progrès et l'idée de la mission de l'écrivain. Et comme elle, il croit que le progrès n'est pas dans l'imagination mais dans la pensée. « Ce qui est poésie est aussi beau en lui [*Shakespeare*] que jamais il l'eût été, parce que l'inspiration ne fait pas de progrès... mais ce qui est philosophie doit correspondre aux besoins de la société où vit le poète; or les sociétés avancent (2). »

(1) Lamartine était d'avis que le Poète pouvait et devait même travailler dans le bruit comme le matelot prie dans la tempête (Préf. des *Recueillements*). Il ne travaillait pas la nuit. Il dit dans la Préf. des *Recueillements* qu'il se couchait de bonne heure « quand la lampe du tisserand brille encore » pour se lever matin.

(2) Préface du *More de Venise*.

La boutade du mandarin qui « jouit des idées et d'une tasse de thé » n'est pas applicable au vrai Poète. Celui-ci peut jouir des idées (il jouit surtout des siennes) mais il sent qu'il a le devoir de les faire connaître. Cela est si vrai que Vigny a toujours, pour les idées, devancé son temps et qu'il a voulu entraîner son temps avec lui. Il a devancé son époque en ruinant certains des thèmes lyriques du romantisme, le Dieu sensible au cœur (1), la Nature confidente et consolatrice (2), la Femme amoureuse et caressante (3); il a trouvé pour ces éternels sentiments du cœur une philosophie très personnelle « Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées ». Mais cette philosophie il a voulu la répandre. Que les mots sont faux, et combien Sainte-Beuve a tout embrouillé avec la « tour d'ivoire » (4). Très différent de son temps par son intelligence, Vigny y rentrait par sa pitié, par son désir d'éclairer ses compagnons de misère. Dans sa marche en avant, il se retournait sans cesse pour voir s'ils le suivaient. Il les regardait de loin et non de haut. Les élans de tendresse du *Journal Intime* ont été souvent cités : « Vingt fois par heure je fais le tour de mon cœur... C'était l'enthousiasme de la pitié, la passion de la bonté que je sentais en mon cœur. » On y joindrait le vers célèbre de la *Maison du Berger* : « J'aime la majesté des souffrances humaines » et le commentaire que Vigny en a donné dans son Journal (5) — la *Méditation Paris* et les lignes qu'il y a consacrées dans ce même Journal (6) enfin, quelques phrases

(1) *Mont des Oliviers*. Dans les Lettres à une Puritaine. (*Revue de Paris*, 15 août 1897) Vigny disait qu'il fallait détourner le public de la « littérature industrielle » des feuilletons et des pamphlets qui n'ont rien de commun avec l'Art « que les lettres de plomb de l'imprimeur ». Il faut augmenter le nombre de ceux qui cherchent « l'élite des pensées, le choix de la forme ».

(2). *Maison du Berger*.

(3) La *Colère de Samson*.

(4) Ce mot est tiré de l'*Épître à Villemain* (*Pensées d'Août*).

Et Vigny plus secret
Comme en sa tour d'ivoire, avant midi rentrait.

(5) « J'aime l'humanité, j'ai pitié d'elle. La Nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette appelée l'homme. »

(6) « Ce qui m'attrista le plus fut le silence de Paris quand on le contemple d'en haut. Cette grande ville, cette immense cité ne fait donc aucun bruit! Et que de choses s'y disent! que de cris s'y poussent! que de plaintes au ciel! »

de Stello sur le désir « d'élever sans cesse les hommes par des paroles de commisération et d'amour (1). » Cette pitié fut fortifiée en lui d'abord par le sentiment de la solidarité et la conscience d'une communauté de misères : l'union des hommes lui apparut comme une résistance à l'indifférence divine, comme une revanche sur l'hostilité de la Nature. Et la Pitié fut aussi pour lui une manière d'orgueil chevaleresque où se mêlaient l'idéal moral du stoïcien et l'honneur du gentilhomme. Elle fortifia, elle « humanisa » son rêve d'action sociale. Elle joignit à l'orgueil du philosophe la joie du philanthrope. En même temps qu'il célébrait le Dieu des Idées et les Penseurs laborieux, il put chanter son bonheur à faire goûter aux hommes « l'élixir divin que boivent les esprits ». Il fut vraiment « une sorte de moraliste épique » ; il fut Moïse. Son activité s'imprégna de tendresse pour les âmes dont il croyait avoir la charge. Il fut toujours très individualiste, mais non point enfermé en lui-même. L'idée de la mission du Poète lui fit ouvrir les yeux sur les hommes; la Pitié fut un trait d'union entre son cœur et l'âme des foules. « Le seul maître [en poésie] c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde et faire sortir les idées de nos fronts qui en sont brisés quelquefois » (Préface de *Chatterton*).

Ce n'est pas la tendresse qui ramena J. Delorme à la pensée des hommes. Il était personnel et égoïste. Sainte-Beuve a très habilement essayé de nous donner le change sur son poète : « Il aurait marché une lieue pour aller jeter dans le chapeau d'un pauvre le produit des épargnes de la semaine. Un amour infini pour la portion souffrante de l'humanité, etc... » ou encore : « Il avait compris que tout ce qui est humain a droit au respect de l'homme et que tout ce qui console est bon aux malheureux. » Joseph Delorme rêve d'abord la vie politique qui lui permettrait de répandre des bienfaits sur la foule. Éloigné de cette carrière par la médiocrité de sa fortune, il se décide à être médecin pour rendre aux malades la santé et le bonheur (2). Plus tard il des-

(1) « Je crois fermement à une vocation ineffable qui m'est donnée et j'y crois à cause de la pitié sans bornes que m'inspirent mes compagnons de misère ».

(2) « D'ailleurs l'argent qu'on gagne auprès des riches permet non seulement de n'en pas exiger des pauvres, mais de partager le sien avec eux... »

tinera ses poésies à la consolation des âmes malheureuses. Tout cela est fort beau, mais je ne vois pas ce que Joseph Delorme en retire pour ses poésies. Pas d'élans de pitié, pas d'intimité affectueuse, pas d'amitiés profondes : mais de simples camaraderies « d'atelier », des causeries littéraires où on lit des vers sans engager son cœur. Joseph Delorme est fermé même à ceux qui cherchent à le consoler (1). Dans ses rêveries amoureuses, il entre un peu de mièvrerie, pas mal de libertinage de vieux garçon, du sensualisme à la manière de Chénier (2), et un effort peu naturel pour déguiser l'égoïsme sous les apparences du sacrifice. Dans le *Dernier Vœu*, il explique péniblement à celle qu'il aime, ses hésitations à l'épouser, parce qu'il est un homme fatal et qu'il ferait son malheur. Il aime mieux la céder à un autre, mais il « la couvrira de son aile », et il sera heureux de son bonheur quand il la verra, après une entrevue avec son fiancé, revenir auprès de sa mère : « son beau sein nageant dans les délices ». Cette poésie d'amour qui, traitée délicatement, aurait pu être un joli thème à la manière de Sully-Prudhomme (3), me semble mensongère parce qu'une phrase de la *Vie de Joseph Delorme* nous fait entrevoir quel égoïsme se cachait derrière ce renoncement d'amour : « Son jeune sang peut-être rafraîchirait le mien... Délire ! Et les dégoûts du lendemain et les tracasseries de la gêne et mes incurables besoins de solitude, de silence et de rêves... Mais elle te regrettera toute sa vie ! Oui : elle pleurera pendant huit jours d'un regret mêlé de dépit. » L'Art était la grande pensée de J. Delorme et il n'en sortait pas volontiers. La dernière des *Pensées* se termine par cette devise : « L'Art dans la Rêverie et la Rêverie dans l'Art ». On a vu qu'à la suite de Ché-

(1) « Sa mélancolie ne transpirait guère que dans ses confidences poétiques... Joseph avait pour principe de ne pas étaler son ulcère ». Voir la critique de l'Amitié dans la Préface des *Consolations*.

(2) Évocation des beaux corps de femmes, sensualisme des parfums, griserie de la chevelure. Il évoque constamment les « cous blancs » ou les « seins palpitants » à moins que ce ne soit les « cous d'ivoire » ou les « seins demi-nus ». Cf. le *Dernier Vœu, Causerie au Bal, Rose, Le Rendez-vous.*

(3) Voir cependant l'admirable strophe : « Rien, excepté l'aimer, l'adorer en silence... Épier les détours où fuit sa rêverie ». Mais pourquoi faut-il que cette grâce mélancolique soit gâtée par l'idée de « retrouver son haleine » dans un mouchoir perdu ou de baiser le fichu « l'amoureuse laine » qui toucha son cou?

nier il essayait de réaliser l'élégie d'analyse en observant son âme minutieusement « mais sans microscope ». Comment fut-il amené à sortir de cette poésie intime, de cette vie de recueillement et de solitude, puisque rien dans les élans de son cœur ne l'inclinait vers l'humanité? Ce fut sans doute un peu ce goût de l'action qui était au fond de toutes les âmes de 1830, et qu'il a exprimé dans ses *Adieux à la Poésie* (1); ce fut aussi la lenteur de l'inspiration, l'impuissance à se maintenir dans les hautes régions de l'enthousiasme, l' « engourdissement » de sa Muse qu'il a symbolisé dans *Le Calme* (2); mais ce fut surtout la curiosité. Sainte-Beuve était et fut toujours curieux avec délices; plus que la Rêverie, la Curiosité fut la Muse de J. Delorme. Dans la poésie *Le Suicide* le personnage qui veut mourir monte sur un rocher d'où il doit se jeter à l'eau. Mais auparavant il regarde derrière lui. Est-ce un regret ou un espoir? Rien de tout cela :

C'est pur désir de voir, curiosité vaine
...La brise recueillant les trésors de la plage
Lui porte des parfums confondus en nuage
Avec des bruits charmants
Et devant lui, pareils à des ombres chéries,
Glissent sur des flots d'or, en des barques fleuries,
D'heureux couples d'amants.

Ce « pur désir de voir » me paraît avoir arraché souvent J. Delorme à ses méditations et à ses analyses. Il observa les hommes et la vie, surtout la vie bourgeoise et familière. Il fut la grande et limpide rivière qui réfléchit tour à tour « les rochers, les forteresses, les coteaux tapissés de vignobles... la tour féo-

(1) C'est qu'on n'a pas pour tout partage
De soupirer et de rêver.

(2) Il symbolise toujours son inspiration poétique par un navire qui appareille. Il veut voguer en pleine poésie, mais la mer est plus dormante qu'un lac. La fin est très belle et déjà parnassienne. Tout le jour le poète regarde

S'il verra dans le ciel remuer un nuage
Ou frissonner au vent son beau pavillon d'or.
Et quand tombe la nuit, morne il regarde encor
La quille où s'épaissit une verdâtre écume
Et la pointe du mât qui se perd dans la brume.

dale, le vallon » (1). Il étudia la nature et la société comme il s'était analysé (2). Il se rapprocha des hommes pour les mieux connaître. De là tant de poésies d'un réalisme familier et bourgeois qui indiquent déjà dans *Joseph Delorme* le genre poétique des *Consolations* et des *Pensées d'Août* (3). Cette curiosité de la vie, et surtout de la vie humble et domestique, se conciliait d'ailleurs avec ses autres goûts. Il croyait que l'Art triomphait surtout dans cette peinture de la vie réelle : « Parce qu'un beau nuage d'or flotte admirablement sur un horizon bleu, faut-il interdire au château gothique ses fenêtres en ogives et ses tours à créneaux?... C'est précisément à mesure que la poésie se rapproche davantage des choses d'ici-bas, qu'elle doit se surveiller avec plus de rigueur » (4). De plus cette curiosité répondait parfaitement aux rêves bourgeois de Sainte-Beuve. Le phtisique J. Delorme a des instincts de propriétaire. Égoïste, passablement sensuel, détestant la gêne et la pauvreté, rêvant un petit jardin pour l'été, et pour l'hiver une petite chambre bien close avec un bon feu quand on écoute « et le fagot flamber et chanter la bouilloire » (5). Voilà ce qu'était au fond cet artiste qui chassait la rime riche. Il était le frère des bourgeois de 1830. Il sent exactement son Béranger. Il se trouva ainsi qu'il exprimait à merveille certains sentiments de son époque dont la curiosité l'avait rapproché. Pour être surtout indiquée dans les *Conso-*

(1) *Pensées de J. Delorme*, XVII.

(2) Cf. *Pensées*, XIX. « Observant la nature et l'âme de près... »

(3) Voir surtout *Bonheur champêtre*, *Les Rayons jaunes*, *La Veillée*, *Toujours je la connus*, *En m'en revenant un soir d'été*, *La Plaine*. Voir aussi dans la *Vie de J. Delorme* les promenades de Joseph, le long des fortifications « les haies mal closes... les jardins potagers... les ormes gris de poussière... quelque invalide attardé regagnant d'un pied chancelant la caserne... les éclats joyeux d'une noce d'artisans... »

(4) Il n'y a pas toujours réussi. Je signale comme étant tout à fait dans le ton Coppée pour le choix des sujets et le prosaïsme de certains vers : *Causerie au Bal* : « Qu'un enfant de quatre ans, n'est-ce pas? dans un bal, Est charmant!... Il entr'ouvre un œil bleu : c'est bien l'œil de sa mère » ; — *La Contredanse* (A une demoiselle infortunée) ; — *La Gronderie* : « Invitez plus souvent ma cousine Eudora » ; — *Vœu* : « Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir ».

(5) Sonnet imité de Wordsworth. Ce sonnet est d'ailleurs malicieux. Voir les vers sur les deux vieilles sœurs du juge de paix : « Deux revêches beautés parlant de ravisseurs, etc. »

lations et dans les *Pensées d'Août*, cette note bourgeoise n'en était pas moins un motif et très important des premières poésies (1). L'épigraphe des *Consolations* est une phrase de René : « On ne hait les hommes et la vie que faute de voir assez loin ».

Être ouvert à la vie « ouvert comme une fleur », c'était bien aussi la manière de Musset dans le rayonnement de sa jeunesse. Mais il ne s'ouvrit guère aux hommes de son temps. Il lui répugnait d'exprimer leurs espérances ou leurs mélancolies. Il a souvent redit que c'est un triste métier que de suivre la foule : « On est toujours à sec quand le fleuve s'écoule » (2). Il ne voulait pas être l'homme du siècle : « Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre » ; sa poésie fut l'épanouissement de son cœur (3). Nul désir d'ailleurs d'agir sur les hommes. Ni âme à la suite ni pasteur des peuples. C'est qu'il était à la fois paresseux et égoïste. « Pourvu qu'on dorme encore au milieu du tapage » : voilà son rêve aux environs de 1830 quand tous les écrivains autour de lui rêvaient l'action (4). Il a bien souvent célébré la paresse et la molle oisiveté (*Les Secrètes Pensées de Rafaël*) et les fainéants qui furent quelquefois « des gens aimés des dieux » (5). Et il était égoïste, il ne voulait que jouir de la vie : il eut l'égoïsme du voluptueux et celui de l'artiste ; même dans sa crise d'amour sa philosophie du souvenir, sa recherche du bonheur dans la douleur est encore d'un voluptueux très raffiné. Il ne croyait guère à la pitié : « ce mot dont on nous leurre (*Vœux*

(1) Cf. cet aveu dans la Préface des *Consolations* : « Si à l'ouverture du volume nouveau on pouvait croire que j'ai voulu quitter ma première route, je ferai observer que tel n'a pas été mon dessein... Ici encore c'est presque toujours de la vie privée, c'est-à-dire d'un incident domestique, d'une conversation, d'une promenade, d'une lecture que je pars... »

(2) Préface de *La Coupe et les Lèvres*.

(3) Cf. *Les Vœux stériles*... Il n'existe qu'un être :

Que je puisse en entier et constamment connaître.

(4) Cette révolution de 1830 eut en général un retentissement étrange dans les âmes des écrivains. C'est l'époque où G. Sand délaissant Nohant et son mari, venait à Paris non pour écrire, mais pour agir, pour être « victime » d'une grande cause. Voir dans sa *Correspondance*, I, p. 102.

(5) *Sur la Paresse*, voir l'éloge de Mathurin Regnier « qui prenait les vers à la pipée ». J'espère, dit-il à un ami,

Que vous vous guérirez du soin que vous prenez
De me venir toujours jeter ma lyre au nez.

Stériles) ». Et s'il lui échappa une seule fois de dire que « un artiste est un homme » et qu' « il écrit pour des hommes (*La Coupe et les Lèvres*) », je ne vois pas qu'il en ait tiré grand chose :

> L'artiste est un soldat qui, des rangs d'une armée,
> Sort et marche en avant — ou chef — ou déserteur.

Il fut plus volontiers déserteur que chef. Et pourtant, dans ce détachement à l'égard des hommes qu'il ne voulait ni refléter ni conduire, il est sûr qu'il se sentit parfois tout près d'eux. Par certains sentiments il fut non pas l'homme du siècle, mais l'homme tout simplement. La « manière d'être » de son cœur humain ce fut... d'être un cœur humain. Et ici je ne fais aucune différence entre les deux périodes de sa vie que paraît séparer la crise d'amour. En admettant qu'avant 1835 il n'ait été que le poète de la débauche, et après 1835 le poète de l'amour sincère et profond, je ne sais s'il serait plus vrai, plus humain dans l'expression de la volupté ou dans celle de la passion, puisque ce sont là deux frémissements éternels de l'humanité. Mais s'il est vrai — comme il l'a dit — que c'est l'amour et non la volupté qui lui révéla son humanité, il fut homme par le cœur même dans ses années de débauche : sa grande souffrance ne fit qu'épanouir ce qu'il avait pressenti en lui. Il avait cherché l'amour dans la volupté (1), et il avait craint de l'étouffer sous la volupté (2). Dans les premières poésies je trouve partout l'éloge du cœur dans *le Saule,* dans *Lucie*, dans *Rolla,* dans tous ces rêves parfumés où se retrempait l'âme flétrie du poète, dans ces poésies où il exprimait le regret du charme inconnu « qui fit hésiter Faust au seuil de Marguerite ». La douce langue du cœur avec son harmonie et ses « soupirs divins » mais elle est partout dans cette période de sa vie si troublée par les orages et par la griserie de la volupté. Rêver l'amour, n'est-ce pas un peu le connaître? De là tous les éloges du cœur :

(1) Le type de don Juan dans *Namouna* (décembre 1832).

(2) *La Coupe et les Lèvres* (juillet et août 1832). Belcolor symbole de la débauche tue Deidamia symbole de l'amour : « Sur mon premier baiser ton âme s'est fermée ».

Ah! frappe-toi le cœur : c'est là qu'est le génie (1).
... Doutez de tout au monde et jamais de l'amour (2).

Toute cette mélodie est déjà comme l'ouverture des Nuits. Le jour où elle fut vraiment pour le poète la « fille de la douleur » il se sentit rapproché des hommes par la communauté de la souffrance. C'est le sens de la *Lettre à Lamartine :*

Hélas! ces longs regrets des amours mensongères
Qui peut se dire un homme et ne les connaît pas?
... Cet homme tel qu'il est, cet être fait d'argile
Tu l'as vu, Lamartine et son sang est ton sang... (3).

Et il fut homme, non seulement par la sincérité, mais encore par la spontanéité de son lyrisme. Très artiste par l'imagination et la fantaisie, il ne l'était nullement par le labeur et l'effort. Rien ne lui paraissait plus misérable que les angoisses d'un écrivain à la poursuite d'un beau vers et d'une belle rime. Il détestait l'école « rimailleuse » : il n'a jamais varié sur ce point (4). Son art ce fut sa vie et son cœur.

On voit comment les trois poètes individualistes que furent Vigny, Sainte-Beuve et Musset trouvèrent, chacun à leur manière, des points de contact entre leur âme et la foule. Ils devaient en être malheureux : c'est par ces ressemblances qu'ils prirent conscience de leur différence et de leur exil. Moins rapprochés

(1) *A mon ami Édouard Bocher.*

(2) « Préface de *La Coupe et les Lèvres.* — Cf. encore *Namouna*, Chant II :

... C'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit — c'est le cœur qui se fond.

(3) Lamartine à qui Musset écrivait ces vers avait dit dans son *Épître à Walter Scott* :

Hélas ! Le poète est homme par les sens,
Homme par la douleur ! Tu le dis, tu le sens.

(4) Cf. *Namouna*, Chant II :

Eh ! depuis quand un livre est-il donc autre chose
Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant !

La Préface de *La Coupe et les Lèvres* (où il apostrophe les rimeurs) et surtout *Après une Lecture :*

Non je ne connais pas de métier plus honteux
Plus sot, plus dégradant pour la pensée humaine
Que de se mettre ainsi la cervelle à la gêne
Pour écrire trois mots quand il n'en faut que deux...

des hommes, ils en auraient moins été éloignés. Ils furent solitaires pour avoir caressé le rêve d'une intimité.

§ 3. — *L'Indifférence du Public.*

Il y eut, en effet, dans leur solitude morale, autre chose qu'un thème lyrique renouvelé de Mme de Staël, sur l'isolement fatal du génie. Assurément cette idée, comme beaucoup d'autres du même écrivain, a pu agir sur leur âme. *Moïse* écrit en 1822 n'a pas été la révélation d'une misère inconnue jusque-là : elle était dans *Delphine* et dans *Corinne*. Et Lamartine, qui me semble tout pénétré de Mme de Staël, l'y avait recueillie avant Vigny. Il en avait même fait une application particulière au poète en adressant dès 1817 une Ode sur la *Gloire* à un poète exilé(1) : il y développait cette idée que la gloire du poète dans la postérité est chèrement payée pendant sa vie par l'injustice des hommes, par l'oubli, par la pauvreté. Il citait Homère « aveugle » et « mendiant au prix de son génie un pain mouillé de pleurs », et le Tasse « expiant dans les fers sa gloire et son amour » (2). C'était pour lui un lieu commun. « Cette ode, dit-il, est un des premiers morceaux de poésie que j'aie écrits dans le temps où j'imitais encore... Les poètes ne sont peut-être pas plus malheureux que le reste des hommes, mais leur célébrité a donné dans tous les temps plus d'éclat à leur malheur. » Rien de profond, de vraiment senti dans toutes les poésies où Lamartine reprend cette idée morale : il ne fait que développer magnifiquement les vers de ce poète du XVIIIe siècle :

La mémoire est reconnaissante
Les yeux sont ingrats et jaloux (3).

(1) Au poète portugais Manoël chassé de son pays et gagnant péniblement sa vie à Paris en enseignant sa langue.

(2) Et même... Ovide.

(3) Voir dans le dernier chant du *Pèlerinage d'Harold* le passage sur Homère :

Une lyre à la main tu mendiais ta gloire
... Le bruit d'un nom fameux, de trop près entendu
Ressemble aux sons heurtés de l'airain suspendu

qui « tourmente » l'oreille pendant qu'il vibre et qui enchante l'âme quand il a

La seule nouveauté qu'il introduise, c'est l'idée du poète barde, ce prophète « homme de Dieu » (1) qui visite les hommes pour enchanter leur route et qui ne recueille que l'indifférence ou l'insulte. Mais il n'en tire pas grand chose. Et s'il touche par là à Vigny et à Moïse, l'originalité de Vigny reste bien entière. Et aussi celle de Musset et de Sainte-Beuve. D'un lieu commun ils ont fait sortir un thème lyrique très personnel. Leur solitude morale ce fut, ou bien d'être admirés sans être compris, ou bien d'être admirés sans être aimés, ou bien de ne pas être admirés.

La moins originale de ces trois misères, c'est assurément la dernière. Elle est pourtant intéressante par tout ce qu'elle révèle d'orgueil, de candeur et d'éternel besoin des hommes. Le « prophète » croit que sa trace est marquée par un sillon de lumière et que sa poésie resplendit comme une étoile dans la nuit (2). Mais les hommes ont des yeux et ne voient pas : le poète passe très souvent inaperçu. La gloire qui devrait toujours accompagner son génie lui est refusée. Une société bourgeoise et utilitaire qui a fait de l'argent son dieu, n'a pas le temps d'écouter les rêveurs qui lui parlent du ciel. Elle les ignore, elle sait à peine leurs noms; ce n'est pas jalousie, mais aveuglement et indifférence : « Que nous veut ce chanteur dans sa fougue insensée ? » (3) Cette forme de la solitude apparaît plus ou moins chez tous les lyriques romantiques (4) : ils ont senti que la société moderne se fermait et se fermerait toujours davantage au Poète.

cessé de vibrer. — Voir encore *Ferrare* (improvisé en sortant du cachot du Tasse) :

Que l'on soit homme ou dieu, tout génie est martyre
... Prison du Tasse ici, de Galilée à Rome
Ah ! vous donnez le droit de bien mépriser l'homme
Qui veut que Dieu l'éclaire et qui hait ses flambeaux.

(1) Ce mot est dans l'*Épître à Walter Scott*. En rapprocher Vigny : « *Moïse*, homme de Dieu ».

(2) Cf. Hugo, *Stella* :

Je suis la Poésie ardente,
J'ai brillé sur Moïse et j'ai brillé sur Dante
... Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette
Comme avec une fronde au front noir de la nuit.

(3) Sainte-Beuve, *Le Cénacle*.

(4) Voir dans la vie de Musset, par son frère, une visite de Musset, à la Cour après 1840 : Louis-Philippe le prit pour un garde des eaux et forêts !

Mais entre tous, Sainte-Beuve en a horriblement souffert : la passion de la gloire fut son mal du siècle. Et il fut très profond, ce mal, quoiqu'il l'ait habilement et subtilement déguisé. Les raisons qu'il donne de la mélancolie de Joseph Delorme sont moins intéressantes que celles qu'il laisse entendre. Il dit : Joseph était phtisique, il était rêveur (comme René) (1), analyste et philosophe (comme Obermann) (2). Il faut traduire : Joseph était laid, Joseph était pauvre, Joseph était dévoré d'ambition. Voilà uniquement le secret de son ennui (3), n'avoir ni fortune, ni bonnes fortunes, et surtout ne pas être admiré. Sa mélancolie, c'est la souffrance du raté... Sainte-Beuve dédiait les poésies de son ami à ceux « que le désappointement a brisés ». Le motif le plus personnel de tout le recueil, c'est la poursuite de la gloire qui se dérobe toujours. Il rêvait « le plaisir couronné par la gloire (4). Il espérait conquérir « couronne et laurier » : mais il a vu que ce n'était qu'un rêve et, pareil à l'enfant qui s'éveille : « Il pleure... Le songe est passé » (5). De là ses incertitudes poétiques, ses « Adieux » et ses « Retours à la Poésie »; de là toutes ses inquiétudes du succès et sa peur nerveuse de l'échec littéraire quand il publie ses œuvres (6) ; de là sa jalousie, ce qu'il appelle « sa tristesse resserrante » en songeant au succès des autres poètes (7) ; de là enfin tant de poésies qui sont des plai-

(1) « Il s'asseyait contre un arbre, les coudes sur les genoux et le front dans les mains, tout entier aux innombrables voix intérieures... vagissements mystérieux d'une âme qui s'éveille à la vie. »

(2) « Si quelque méditation suivie l'occupait, c'était d'ordinaire un problème bien abstrus d'idéologie condillacienne... Son intelligence avide faute d'aliment extérieur s'attaquait à elle-même... C'est ce qu'il appelait avec une effrayante énergie : se noyer la lanterne au cou ».

(3) Sur sa pauvreté, voir plus bas. Sur sa laideur, voir l'*Épître à Madame* *** à la fin des *Poésies*. Il dit que Joseph n'avait « ni longs et noirs cheveux », ni « noble front rêveur », ni « cils blonds ni prunelle azurée ».

(4) *Le Loisir.*

(5) *Le Songe.*

(6) Voir surtout la pièce : *Pour un ami.*

C'est demain, c'est demain qu'on lance
Qu'on lance mon navire aux flots
... Ne chantez pas, gais matelots!

Combien cette poésie peureuse est différente de la robuste allégresse de la *Bouteille à la Mer*!

(7) « Il ne peut se faire sa place et il est en pleurs le lendemain ». — Joseph

doyers où il rappelle toutes les nouveautés qu'il a introduites dans l'art et qui lui mériteraient, si les hommes étaient justes, les encouragements et la gloire. N'a-t-il pas, avant tous les autres, découvert la *rime riche*, le sonnet, l'élégie d'analyse ? Et qui donc a imaginé de prendre et de relever par l'art les « réalités familières et bourgeoises (1) ? Qui donc a trouvé après les immenses savanes de Chateaubriand, après *le Jura* de Lamartine et *le Rhin* de Hugo, ces petits paysages de France que personne n'avait encore songé à peindre « un peu d'eau... un vent frais... l'étang sous la bruyère avec le jonc qui dort... » et « au détour d'une haie un pied blanc » qui fait naître tout un roman d'amour (2) ? Et quand tous les écrivains qui eurent le bonheur de naître avant lui se furent approprié tous les sujets poétiques (3), quand Lamartine eut pris « tout le vaste de l'âme et le vaste des cieux » et Hugo « les lutins familiers, le moyen-âge en chœur », qui donc sut découvrir dans la poésie un petit coin inexploré, un petit jardin fleuri, voisin d'une forge et d'un cimetière (4) ? Sainte-Beuve ne cessait de plaider sa cause, et le public s'obstinait à ne pas entendre (5). Devant cette indifférence, Sainte-Beuve eut une malice et une vengeance. Sa malice, d'ailleurs cousue de fil blanc, fut d'accrocher sa gloire à celle d'autres écrivains célèbres, de leur arracher des témoignages d'admiration et de les servir au bon public comme des brevets de génie. Musset lui

sorti pour se promener, rentre brusquement chez lui pour avoir croisé dans la rue le bonheur de deux amants.

(1) Voir sur ces plaidoyers : 1° Les *Pensées de Joseph Delorme* ; 2° l'*Épître à Villemain* ; 3° La Préface des *Poésies de J. Delorme*. « S'il a été sévère dans la forme et pour ainsi dire religieux dans la facture, s'il a exprimé au vif quelques détails domestiques jusqu'ici trop dédaignés, s'il a rajeuni ou refrappé quelques mots surannés... du moins son passage ici-bas dans l'*obscurité et dans les pleurs* n'aura pas été tout à fait perdu pour l'art ».

(2) *Promenade*.

(3) *A M. Villemain*.

(4) Tout cela est symbolique : la forge c'est la peinture de la vie familière, et le cimetière est une allusion à la poésie maladive de J. Delorme.

(5) Dans l'*Épître à Villemain* il rappelle avec tristesse que dans le grand vase où l'on jette les œuvres d'art comme autant de monnaies :

Mon denier
D'abord a sonné juste et semblait accueilli
Et pourtant a toujours à mes pieds rejailli.

ayant écrit qu'il existe souvent en nous « un poète endormi, toujours jeune et vivant ». Sainte-Beuve glisse cet éloge dans ses *Pensées d'Août* et il le fait suivre d'une réponse enthousiaste à Musset. « Il n'est pas mort, Ami, ce poète en mon âme... » Et nul plus que lui ne chercha à provoquer des écrivains célèbres les éloges qu'on ne lui décernait pas. Il flatte Lamartine (1), il flatte Hugo et Vigny et Musset et Villemain. Il s'enorgueillit de ses illustres amitiés : « A mon ami Ulric Guttinguer... A mon ami (2) Émile Deschamps... A mon ami Boulanger ». Il s'épanouit à tutoyer selon la mode du temps les grands lyriques, à les appeler Alphonse, Victor, Alfred (3). Dans la poésie *Le Cénacle* (*P. de J. Delorme*), il rappelle combien tous ces artistes furent grands et bons, eux qui ne dédaignèrent jamais « le bluet du sillon » : et à ce souvenir il a l'œil trempé de larmes. Dans les éloges qu'il leur distribue, il a d'ailleurs un soin très habile à glisser un appel dont puisse profiter sa gloire. Victor « le grand Victor » est déjà célèbre et immortel (4), puisse-t-il compatir « en bon frère » à la destinée de son jeune ami ! Puisse-t-il lire dans son cœur ce que lui-même n'y peut lire ! « Et si ton amitié devine sur ma lyre » ce qui n'en peut sortir, ce sera trop de bonheur. Il faut donc, bon gré mal gré, que Hugo trouve du génie à Sainte-Beuve. Même invocation à Alphonse : il est jeune, il est beau, il est célèbre ; puisse-t-il ne pas oublier Joseph ! Celui-ci est un « frère » un peu inférieur, mais de même race ; il appartient à Lamartine de descendre un peu sur la terre pour visiter l'exilé et de porter à Dieu la plainte du poète méconnu. La fin du poème est d'ailleurs fort belle (5). La supplication est encore

(1) *A M. A. de L.* (*P. de J. Delorme*) ; *A M. de Lamartine* (à la suite des *Consolations*) ; *A mon ami V. H.* (Joseph D.) et toute la Préface des *Consolations* ; *A Alfred de Vigny* (*Consolations*), etc.

(2) Voir l'éloge de l'Amitié (Préface des *Consolations*).

(3) Cet Alfred, c'est Musset. Pour Vigny, il n'osa pas.

(4) *A mon ami V. H.* — J. Delorme, entendant l'hymne d'admiration qui salue Hugo, écrit :

... Qu'il m'est cher et cruel !
L'aigle saint n'est pour moi qu'un vautour qui me ronge
Sans m'emporter au ciel.

(5) *A. M. A. de L.* :

Au noble exilé de sa race

moins déguisée dans l'*Épître à Villemain* et surtout dans la poésie des *Consolations* adressée à Vigny. Après avoir loué *Moïse* et *Éloa*, après avoir cherché à consoler l'âme douloureuse et pessimiste de son ami, Sainte-Beuve lui dit qu'un jour tous ces maux finiront et qu'il rentrera au ciel une couronne au front... Oui, mais Sainte-Beuve sera sur son passage, Sainte-Beuve l'attendra à la porte du ciel, Sainte-Beuve sera prosterné comme un pèlerin en larmes adorant de loin le sanctuaire et alors...

Devant moi roulera la porte aux gonds dorés,
Vous me prendrez la main et vous m'introduirez.

Il avait besoin de cette espérance et de ces encouragements pour revenir à la poésie qu'il appelait son île fleurie, sa chère Délos (1). La poursuite de la gloire est la ritournelle des *Poésies de Joseph Delorme* : elle se reflète subtilement dans tous les éloges qu'il adressait aux grands génies. Mais elle lui semblait « mensongère » et c'est pourquoi il mêla une petite vengeance à ses malices. Il essaya d'établir l'inanité de la gloire : « La gloire est une idole non pas l'Art (2) ». Dans une épître à son ami Boulanger, il lui démontre que la gloire est malaisément unie au génie : la meilleure preuve, c'est qu'on ignore les noms des admirables artistes qui ont élevé nos cathédrales gothiques; et de plus en plus les noms fameux seront oubliés parce que la mémoire humaine est déjà trop pleine pour les conserver. D'ailleurs la gloire vient généralement

Il lançait vite un mot d'adieu
Et, tout suivant des yeux sa trace
L'autre espérait qu'un mot de grâce
Irait jusqu'au trône de Dieu.

Cf. ces vers à Hugo :

Mon âme éplorée
Comme en un saint refuge en ta gloire est entrée.

(1) Voici de jolis vers dans *Retour à la Poésie* :

Je crois voir nager ma Délos
Ces mêmes plages mensongères
Reviennent encor voltigeant,
Phœbé dans ces vapeurs légères,
Qui parfois semblent des bergères
Dansant à ton autel d'argent.

S'il revient à la poésie c'est qu'il entend « la Gloire agitant des trophées ».

(2) *Consolations* : *A mon ami Leroux* (*Bonheur champêtre*).

trop tard à celui qui en est digne, elle lui vient lorsqu'il a conscience de ne plus valoir ce qu'il était quand il était ignoré, elle est pareille à ces étoiles que leurs rayons portent jusqu'à nos yeux quand elles ont déjà disparu. Elle arrive quand elle n'est plus agréable au cœur ou même quand on ne la mérite plus (1). Par ces raisonnements ingénieux, Sainte-Beuve jouait un bon tour aux poètes célèbres qui escomptaient l'immortalité, et au bon public qui prétendait la donner. Et il y trouvait pour lui-même une manière de « Consolation ». Était-ce une parfaite sérénité ? Je ne le pense pas. Jamais poète ne se consola moins d'être oublié. Jusque dans les *Consolations*, jusque dans les *Pensées d'Août* il reprend ce thème de la gloire, il dirige tous ses sentiments vers cette idée. S'il regrette de n'avoir pas connu l'Amour, de n'avoir pas eu comme Dante une « Dame » c'est qu'elle lui aurait inspiré un poème immortel (2). Dans la vie il ne voyait que la littérature, dans la littérature que la poésie et dans la poésie que le succès. Il n'a eu qu'une souffrance d'artiste et encore, parmi les souffrances nées de l'art, en est-il de plus nobles. Mais elle fut chez lui profonde et sincère. Elle lui a permis de comprendre une des misères du Poète dans la société moderne, la nécessité d'« errer ici-bas égaré » parce qu'il a vu le mystère de la vie, pénétré « l'énigme de Dieu » et qu'il n'intéresse pas la foule indifférente aux rêveurs (3).

Toutefois, il serait trop simple, et d'ailleurs inexact d'expliquer par l'absence de gloire la Solitude Morale du Poète. Chez Musset et surtout chez Vigny, la souffrance fut plus profonde : ils connurent l'isolement dans l'admiration. On dit souvent : Vigny n'était pas populaire, Vigny était peu goûté de la foule à une

(1) *A Lamartine* (à la suite des *Consolations*) :

Ces fleurs qu'on fait pleuvoir quand la lutte est finie
Tout cela vient trop tard !
... Avant que rien de nous parvienne aux autres hommes
Nous-mêmes déclinons ! Comme au fond de l'espace
Tel soleil voyageur qui scintille et qui passe
Quand son premier rayon a jusqu'à nous percé
Et qu'on dit : Le voilà ! s'est peut-être éclipsé.

(2) *Consolations : A mon ami Antony Deschamps.*

(3) Voir le symbole d'Hamlet (*Retour à la Poésie*).

époque où tant de poètes avaient la célébrité ; de là sa haine du public et sa solitude. Assurément les recueils de 1822 et de 1826 passèrent inaperçus, mais celui de 1829 eut un vif succès ; et d'ailleurs tous les poètes du Cénacle tenaient en singulière estime le talent de Vigny. L'originalité d'*Othello* fut éclipsée par le triomphe d'*Hernani*, mais *Chatterton* provoqua l'enthousiasme, et d'ailleurs Vigny tenait peu, en somme, au succès dramatique. Il sentait que la gloire du théâtre est chose passagère (1) et que le genre dramatique, à cause de ses entraves de toute nature, se prête mal à cette fonction sociale, qui seule assure au poète l'immortalité (2). Il connut la célébrité par ses vers, et bien avant d'écrire la *Bouteille à la Mer* (3), il devina autour de lui un « flot d'amis renaissants » attentifs à son œuvre (cf. *Stello*). Non vraiment, sa misère ne fut pas d'être ignoré, mais plutôt d'être incompris. *Et il fut incompris de deux manières : dans ce qu'il apportait à la foule — et dans ce qu'il réclamait d'elle en retour.* Son orgueil put être caressé par la griserie de la gloire : il n'en fut que plus solitaire dans sa pensée et dans son cœur.

Il fut solitaire et incompris dans ce qu'il donnait aux hommes. C'est-à-dire qu'il se sentait célèbre mais peu suivi. Ces Idées, qu'il révélait au monde, il voyait qu'on les applaudissait, mais qu'on n'en tenait aucun compte. Le public admirait son talent sans accepter sa pensée, sans recueillir ce fruit de ses méditations « tout empreint du parfum des saintes solitudes ». Il écrivait en tête de *Chatterton* : « A présent que l'ouvrage est accompli et dans un recueillement aussi saint que la prière, je le considère avec tristesse et je me demande s'il sera inutile ou

(1) « Malgré la conscience qu'on ne peut s'empêcher d'avoir de ce qu'il y a de passager dans l'éclat du théâtre... » (Note sur les Représentations de *Chatterton*). Cf. encore Lettre à Lord *** sur la représentation du *More de Venise* : « J'ai eu ma soirée, mon cher lord et voilà tout... Aujourd'hui le bruit est fini, c'est un feu d'artifice éteint ».

(2) Cf. la Lettre à Lord *** : « Il est possible qu'après avoir touché... cet orgue aux cent voix qu'on appelle théâtre je ne me décide jamais à le prendre pour faire entendre mes idées. L'art de la scène appartient trop à l'action pour ne pas troubler le recueillement du Poète. »

(3) Cf. *l'Esprit Pur*.

s'il sera écouté des hommes. Mon âme s'effraie pour eux en considérant combien il faut de temps à la plus simple idée d'un seul pour pénétrer dans le cœur de tous. » Et il précisait son impression en rappelant le succès de *Stello* : « Beaucoup ont lu mon livre et l'ont *aimé* comme livre, *mais peu de cœurs, hélas! en ont été changés* » (1). Une de ses solitudes (car il en a connu une autre) ce fut, dans l'admiration de la foule, la résistance de la foule à se laisser guider, à transformer sa pensée et son cœur, à faire siennes les idées du Poète. La gloire du nom est une belle chose, et c'est ce que célèbre l'*Esprit pur*. Mais qu'importe, après tout cette gloire, si les Idées ne triomphent pas? L'intimité du Poète et de la foule, ce n'est pas le vain tapage des applaudissements populaires « fleurs sans parfums, souvent sans lendemains », c'est la communion dans un même idéal et dans une même foi. Vigny sentait que le public était très lent à pénétrer son enseignement, et souvent trop rapide à le défigurer faute de le bien comprendre. C'est l'*une* des plaintes de Jésus (qui me paraît d'ailleurs avoir résumé toutes les souffrances de Vigny) :

> Hélas! je parle encor que déjà ma parole
> Est tournée en poison dans chaque parabole.

Mais pourquoi donc cette indifférence du public à la pensée du grand homme, du Poète qu'il admire? Vigny en a donné quelques raisons et Musset a complété Vigny. C'est d'abord que l'inspiration poétique est une extase. Dieu lui-même s'exprime par la bouche du Poète inconscient, et le Poète est comme à l'extérieur de son propre mystère. Il ne comprend pas toujours ce qu'il raconte aux hommes : comment les hommes le comprendraient-il mieux que lui? L'humanité ne peut pas saisir *tout*

(1) Il insiste sur cette idée. On a, dit-il, applaudi *Stello* : « la composition des trois drames... la manière dont se nouent les arguments aux preuves... les couleurs chatoyantes ou sombres du style; mais les cœurs ont-il été attendris? Rien ne me le prouve. » Espérait-il plus de succès de *Chatterton*, après avoir dit (Lettre à Lord ***) que la gloire du théâtre est chose passagère? Je crois que s'il revint au théâtre dont il se défiait, ce fut pour faire plaisir à Mme Dorval : « Était-ce une grande gloire que de mettre au théâtre une idée de l'un de mes livres? c'était pour toi, tu l'as oublié ». (Lettre du 3 avril 1835 citée par M. Léon Séché (*Revue Bleue*, 6 janvier 1900.)

le divin, le Poète qui « comprend tout » ne comprend pas toujours le sens du drame qui se joue en lui : « Il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même tant cela est imprévu et céleste ! (1) » C'est d'ailleurs cette pénétration de Dieu dans l'âme du Poète qui nous permet d'interpréter dans le sens très particulier du Poète les grandes figures symboliques de Moïse et de Jésus. Jésus est envoyé par Dieu ; Moïse est rempli du souffle de Dieu : tous deux répondent parfaitement à l'idéal du Poète inspiré que Vigny trace sans cesse. Et c'est parce que le poète est « inspiré » que certaines de ses idées célestes, dont il a conscience sans pouvoir les éclaircir, échappent au public si intelligent qu'on l'imagine. Mais ceci est plus grave : même parmi les idées qui, pour lui sont très nettes et très claires, le Poète sait qu'une bonne partie d'entre elles arrivent déformées au public. Le langage est un menteur, il fausse perpétuellement la pensée. C'est ce que Musset indiquait déjà dans *Fantasio* : « Dans l'intérieur de ces machines que de compartiments secrets ! » Combien cette loi fatale des esprits s'applique-t-elle encore davantage au Poète dont l'âme est plus riche et plus nuancée que l'âme des autres hommes ! C'est de lui surtout qu'il est vrai de dire qu' « un monde ignoré vit en lui, naît et meurt en silence. » La parole dénature l'idée, même cette langue immortelle du vers qui est pourtant une langue divine. Le Poète sent que le meilleur de sa vie intérieure demeure en lui-même (2) et que ses vrais vers ne seront pas lus. Vigny qui célébrait les vers comme le seul langage de l'âme, souffrait pourtant de ne pouvoir faire entendre sur un instrument aussi imparfait toute sa mélodie intérieure. De là ses dégoûts pour « l'harmonie des sons » :

Regardez votre flûte, écoutez-en le son.
Est-ce bien celui-là que voulait faire entendre

(1) *Dernière nuit de travail.*

(2) Lamartine avait déjà dit (Préf. des *Recueillements*) : « Ce qu'il y a de meilleur dans notre cœur n'en sort jamais. » Vigny écrivait à propos d'un jugement de Sainte-Beuve sur lui : « Dieu seul et le poète savent comment naît et se forme la pensée. Les hommes ne peuvent ouvrir ce fruit divin et y chercher l'amande » (*Journal d'un Poète*).

La lèvre ?
... C'est au bois lourd que sont tous les défauts,
Votre souffle était juste et votre chant est faux (1).

Dans ces heures de découragement, il croyait que la vraie poésie n'était pas dans l'expression mais dans l'impression et le recueillement, et il écrivait : « Le silence est la poésie même pour moi » (2). Même idée chez Musset :

Tant qu'on n'a rien écrit, il en est d'une idée
Comme d'une beauté qu'on n'a pas possédée.
On l'adore, on la suit, ses détours sont charmants,
... Mais dès qu'elle se rend, bonsoir, le charme cesse (3),

et Joseph Delorme (4) écrivait : « Une vérité est toujours moins vraie exprimée que conçue. Pour l'amener à cet état de précision qu'exige le langage, il faut nécessairement y ajouter et en retrancher ;... de là tant de vérités exprimées qui ressemblent aux mêmes vérités conçues comme en sculpture des nuages de marbre ressemblent à des nuages. » Le Poète sait trop bien qu'il ne peut traduire tout son rêve ni exprimer le meilleur de son âme : comment ne souffrirait-il pas d'être interprété à contre sens par la foule? comment ne sentirait-il pas qu'il lui échappe quand elle croit le saisir? Encore ne serait-ce qu'un demi mal si le lecteur intelligent corrigeait, comme le souhaitait Sainte-Beuve, tout ce qu'il y a d'incomplet dans la révélation du poète, par la faute du langage. Mais le public est un sot et « s'il ne crée pas comme Jehova l'homme à son image » il défigure le Poète à sa fantaisie (5). Comment la foule utilitaire et bourgeoise comprendrait-elle d'emblée les nobles idées du Poète? Tout ce qui est élevé et délicat la choque ou lui échappe, en tout cas la dépasse. La démocratie a fait le désert autour du Penseur : « Ton ennuyeux niveau a tout enseveli et tout rasé. Les seigneuries sont d'abord tombées puis, après, les chevaliers bardés de fer qui

(1) *La Flûte.*
(2) *Journal intime.*
(3) Préface de *la Coupe et les lèvres.*
(4) *Première Pensée.*
(5) Le mot est de Lamartine, Préface des *Recueillements.*

étaient posés sur la terre comme des tours protectrices, levant les bannières de la France au soleil » (1). Il y a un abîme entre le Poète et la Foule (2) ; sur cette idée, Musset compléta Vigny. Vraiment, je suis surpris que Musset ait été la bête noire des Parnassiens. Si quelqu'un ressembla à Musset, ce fut... Flaubert. Si on met à part cette question de forme et de style sur laquelle ils différaient profondément, que d'analogies de caractère et de goûts entre ces deux écrivains, surtout dans leur dédain du public et dans leur mépris de la foule ! On dirait que Flaubert a repris, en les exagérant encore, les boutades agressives de Musset. Même impertinence, même désinvolture, même désir de provoquer et d'ahurir. Musset se moque de la « mission » de l'écrivain, — et Flaubert s'indigne contre l'idée de la fonction sociale ; Musset raille le progrès et tout ce qu'il nomme l' « humanitairerie » (Lettre de Dupuis et Cotonet) — et Flaubert forge un barbarisme identique pour exprimer la même idée : « L'humanitarisme nous a joué d'assez vilains tours pour qu'on essaie du droit » (3). Musset ne croit pas aux chimères philanthropiques ni à la pitié « ce mot dont on nous leurre » (4) et Flaubert écrit (5) : « La pitié, l'amour de l'humanité paraîtra un sentiment aussi piètre que l'amour de Dieu » ; Musset caricature la bêtise bourgeoise dans *Dupont et Durand* et Flaubert reprend ce vieux paradoxe romantique dans *Bouvard et Pécuchet*. Tous deux ont gémi de vivre au milieu de sots et d'imbéciles ; tous deux ont grogné contre leur temps, contre la bourgeoisie pratique, contre la finance, contre les pamphlétaires, contre les députés, contre les journalistes, et — dernier trait qui les rapproche — tous deux ont détesté Thiers en qui ils ont incarné la

(1) Vigny, Journal, Symbole du Désert. Voir dans ce Journal le dégoût de la démocratie vulgaire, des députés « qui ont des capacités de notaire et de clerc d'avoué », et de la politique qui est, dit Stello, l'art de « manier les idiots et les circonstances ».

(2) Dans ses lettres *A une Puritaine* (*Revue de Paris*, 15 août 1897), il disait qu'en France on ne lit que les feuilletons et les pamphlets « écrits en jargon faubourien ».

(3) *Lettre à G. Sand.*

(4) *Vœux stériles.*

(5) *Lettre citée.*

bourgeoisie (1). Musset accuse son temps d'avoir tué l'amour (2), mais surtout d'avoir tué la Beauté, et je ne sache pas que rien le rapproche davantage de Flaubert et de tous les Parnassiens. Avant Leconte de Lisle, il exprime à sa manière que l'impure laideur est la reine du monde et que nous avons perdu le chemin de Paros; avant lui, il se réfugie dans le rêve d'une Grèce antique fleurie et lumineuse (3); avant lui encore, il maudit les hommes tueurs de dieux « les déicides » (4). Il flétrit son siècle d'airain pour avoir dans son utilitarisme farouche chassé de la terre la grâce et la poésie et transformé la société en une vulgaire mascarade (5). Il le flétrit surtout pour avoir ruiné l'Art et sacrifié la littérature à l'industrie et au commerce ; et ici encore il annonce le Parnasse : « Aujourd'hui l'Art n'est plus, personne n'y veut croire » (6). Comme les Parnassiens, il estime que l'art littéraire s'encanaille dans le journalisme, et qu'il n'est plus qu'un reportage « de noyés, de morts et de guenilles ». Comme eux, il sent très vivement la beauté des arts autres que la littérature : il aime la musique, il célèbre la danse, il sent la peinture (7), il goûte la sculpture et la splendeur des marbres. Il fait même des transpositions d'art : certaine évocation des « rosaces d'or », des couvents et des « vieux saints de pierre aux voûtes gothiques des portiques (*Stances*) » est déjà dans la

(1) Voir une phrase de Flaubert déjà citée sur la « bêtise de Thiers ». Cf. Musset, *Loi sur la Presse* :

Mais enfin, Monsieur Thiers...
Lisez-le, Monsieur Thiers...
Enfin décidez-vous, Monsieur Thiers...

(2) *Rolla.*

(3) Cf. le passage bien connu de la *Nuit de Mai*; y ajouter les *Vœux stériles*, le passage : « Grèce, ô mère des arts... Mon âme avec l'abeille erre sous ses portiques ».

(4) *Rolla.*

(5) *A la Mi-Carême* :

O Muse de la valse!
Et je voudrais du moins qu'une duchesse en France
Sût valser aussi bien qu'un bouvier allemand.

Cf. *Une Soirée Perdue* et sur la *Paresse*.

(6) Préface de *la Coupe et les Lèvres.*

(7) *Une bonne fortune*. Il a surtout aimé l'école hollandaise (cf. *Fantasio* et une scène à la Téniers, le *Coup de l'étrier*).

manière de Gautier. Il jouissait de ces frissons d'art que le vulgaire ne connaissait pas. Lui si peu artiste en littérature, si peu soigneux de la forme, il avait l'émotion du beau vers ; il le reconnaissait à un battement de cœur : « Quand j'éprouve en faisant un vers un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre » (1). C'est exactement l'esthétique de Flaubert sentant à « un certain battement de cœur » la beauté du Parthénon ou la beauté organique d'une phrase écrite (2). Par toute cette personnalité, Musset sentait qu'il y avait antinomie entre le Poète et la foule. Et tout en complétant Vigny, il a montré que dans la société moderne le Poète était fatalement solitaire et *incompris pour tout ce qu'il révélait* au public.

Mais en outre, le Poète est *incompris dans ce qu'il demande* aux hommes, et c'est là sa seconde solitude. « Des vers donnent des droits », dit Chatterton. C'est pour l'humanité que le Poète travaille nuit et jour ; sur le vaisseau mystérieux qui nous entraîne dans la nuit éternelle, et où chacun de nous a son rôle, il est le Pilote, « il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur » (3). Il a donc des droits à une récompense. Mais laquelle? La gloire? C'est trop peu de chose pour son cœur. L'admiration n'est rien sans l'amour. Il n'y a que la tendresse qui puisse payer la tendresse : la pitié appelle la pitié. Si grand que soit le Poète, il est homme et il a besoin des hommes. Il en a besoin plus que personne car il souffre plus que personne. Il souffre dans sa pensée qui, si elle lui permet d'éclairer certaines questions, lui dresse toujours de nouveaux obstacles à franchir (4); et il est Jésus quittant la terre sans avoir pu *vaincre le*

(1) Lettre à son frère, 4 août 1831.

(2) Le langage de Musset est souvent d'une violence qui fait songer à Flaubert : « Le public est un cuistre (Lettre à sa marraine, 23 novembre 1842)... La clique des feuilletons » (A Tattet, 26 mai 1849).

(3) *Chatterton*, III, 6... Voir aussi l'admirable tirade, I-5 : « J'ai béni et sanctifié ma vie et ma pensée, j'ai raccourci ma vue et j'ai éteint devant mes yeux, les lumières de notre âge... » Il n'ouvre les yeux qu'aux « étoiles d'or des divines idées. » (*M. du Berger*).

(4) « Tout homme a vu le mur qui borne son esprit. » Cf. les aveux du Journal sur le « dard empoisonné » de son esprit. Vigny avait conçu un projet de poème :

Doute et donner aux hommes « la Certitude heureuse ». Il souffre dans son cœur, parce qu'il sent les hommes malheureux et qu'il les aime trop et qu'il « se meurt de leurs peines » (1) sans pouvoir les guérir par son sacrifice : et il est Jésus en qui retentit la plainte éternelle, « le gémissement sans repos » de la famille humaine, sans que son sacrifice sur la croix puisse *détruire le Mal*. Il souffre dans sa chair : c'est un malade « consumé par des ardeurs secrètes et des langueurs inexplicables (2) », détraqué par les méditations et par le travail des nuits, robuste dans son esprit mais bien faible dans son corps, épuisé par l'exaltation lyrique qui souvent confine à la folie (3); et il est Jésus, affaibli par la sueur sanglante de sa lente agonie avant de connaître le supplice du crucifiement. Toutes ces souffrances lui font oublier son rôle divin : elles lui rappellent trop son humanité (4). Qui les guérira, sinon les hommes par leurs sympathies et leur pitié? Mais les hommes sont indifférents aux misères du Poète : ils ne comprennent pas qu'il a besoin de caresse et d'amour. Ils voient trop en lui ce qui les dépasse pour saisir ce qui le rapproche d'eux; ils l'admirent trop pour l'aimer; ses conseils leur déguisent ses appels, et sa divinité leur cache son humanité. Parce qu'il est homme supérieur, ils s'imaginent qu'il n'a pas besoin des autres hommes (5). J'ai vu, dit Moïse, « j'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir... J'ai marché devant tous triste et seul dans ma gloire. » Dans l'admirable Mont des Oliviers, c'est aussi une des misères de Jésus; car ce qui fait le tourment de cette grande figure, ce n'est pas seule-

Satan sauvé. Il y aurait montré que l'Enfer c'est « l'enfer de la pensée ». Il y a dans le Journal un chœur des réprouvés qui chantent : « ... Le malheur c'est la pensée. » Cf. le Symbole du Compas.

(1) Préface de *Chatterton*.

(2) *Ibid.*

(3) *Chatt.*, I-5 : « Ce corps dévoré dès l'enfance par les ardeurs de mes veilles est trop faible ... même pour la moins fatigante industrie. » Voir *Chatt.*, acte II, scène 1; acte III-1.

(4) Jésus se rappelant ce qu'il avait souffert
Depuis trente-trois ans, devint homme.

(5) Voir une idée identique de Mme de Staël sur les femmes supérieures : « Parce qu'elles ont du talent, il semble qu'elles n'aient plus droit aux ménagements qu'on a envers les autres femmes. »

ment le Silence de Dieu, c'est le Silence de la Nature « sans clartés, sans aurore » et c'est surtout le Silence des Hommes. Jésus, qui aurait besoin de tendresse en face de l'indifférence divine, est délaissé par les apôtres qui dorment pendant qu'il souffre, par les hommes, ses frères de misère, qui vont le crucifier... S'il est vrai que les hommes ont besoin du Poète, lui aussi a besoin d'eux. Mais ils sont fermés à sa souffrance qu'ils ne veulent pas voir. Ils se croient quittes envers lui quand ils l'ont proclamé grand homme. Ils lui refusent la tendresse qui serait l'aliment, le pain nourrissant de son cœur (1). Ils font plus, ils lui refusent le pain, tout simplement et sans symbole.

Pour Vigny, la société « tue » doublement le poète en lui refusant le pouvoir de vivre selon les conditions de sa nature. Elle le tue moralement et symboliquement par sa froideur, son égoïsme, son manque de tendresse et de pitié, son ingratitude à récompenser par une parole affectueuse, les services rendus. Mais elle le tue réellement en ne lui assurant pas la vie matérielle ; elle le laisse mourir de faim : « Il y a telle cause de désespoir qui tue les idées d'abord et l'homme ensuite : la faim par exemple. J'espère être assez positif. Ceci n'est pas de l'idéologie. » (2) La Pauvreté du Poète que ses écrits ne peuvent faire vivre, telle est, dans *Chatterton*, la forme très particulière du mal du siècle et de la Solitude morale de l'écrivain. Le Poète donne aux hommes la vie intellectuelle : ils devraient au moins le faire vivre. Ses œuvres sont misérablement payées : il est avéré qu'elles ne sauraient lui assurer le pain quotidien. Et quant à exercer un métier, le poète ne le doit pas, car son inspiration dont il n'est pas le maître vient de Dieu, et il ne le peut pas, car la poésie s'interpose toujours entre lui et toute espèce de travail (3). Qu'on ne vienne pas lui parler d'être soldat ou

(1) Cf. Musset : *Vœux stériles*, tout le développement sur la souffrance morale du poète que le public s'obstine à ne pas voir :

On croit au sang qui coule et l'on doute des pleurs.

(2) Préface de *Chatt.* Le bon quaker dit à son jeune ami : « Ils aiment assez à faire vivre les morts et mourir les vivants. »

(3) *Chatt.*, 1-5 : « Eussé-je les forces d'Hercule, je trouverais toujours entre moi et mon ouvrage l'ennemie fatale née avec moi, la fée malfaisante trouvée sans

financier : il n'a pas l'activité physique et il ne peut se condamner aux travaux du chiffre. Il doit être lui-même et accomplir sa loi qui est de guider les hommes. Mais, en retour, la société lui doit la nourriture : « Il vient pour être à charge aux autres » (1). Son orgueil lui empêche de tendre la main : c'est aux hommes à deviner sa détresse. Or, les hommes ne le comprennent pas ; et il a contre lui l'hostilité du pouvoir à qui l'intelligence porte ombrage, le dédain grossier ou ironiquement protecteur d'une démocratie qui ne voit que les intérêts positifs. En face de Chatterton, il y a les Beckford et les John Bell. De là l'intention symbolique de ce drame qui représente la lutte de la Pensée et de la Poésie contre l'argent (2). John Bell symbolise la finance, la toute puissance de l'industrie et de la spéculation : « Ton cœur est d'acier comme tes mécaniques », lui dit le quaker. Mais il lui répond que tout doit rapporter et que la terre est féconde. Il s'enrichit. En face de lui, dans sa pauvre petite chambre, Chatterton meurt de froid et de faim, dans l'orgueil de sa pauvreté (3) : « Il faut que devant Chatterton malade, devant Chatterton qui a froid, qui a faim, ma volonté fasse poser avec prétention un autre Chatterton gracieusement paré pour l'amusement du public... Il s'agit bien de l'idée! ce qui rapporte, c'est le mot : la pensée n'a pas cours sur la place... Tu n'as qu'une réflexion à faire, c'est que tu es un pauvre... Esprit superbe, seriez-vous paralysé par ce misérable brouillard qui pénètre dans une chambre délabrée?... Je n'ai pas dans la tête un mot pour noircir ce papier parce que j'ai faim. J'ai vendu pour manger le diamant qui était là sur cette boîte, et à présent je ne l'ai plus et j'ai toujours la faim ». Il suffit de lire la préface de *Chatterton*

doute dans mon berceau... Elle se met partout et m'ôte tout : elle charme et détruit toute chose pour moi. »

(1) Préface de *Chatt.*

(2) « J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail, » — Il y a aussi dans cette pièce la lutte de l'Idéal contre la vie élégante, mais superficielle et vide symbolisée dans les jeunes seigneurs « bons garçons » amusants et creux dans le genre de lord Talbot.

(3) Voir son amertume quand lord Talbot à qui il annonce la mort de son père lui dit : Te voilà héritier! — Oui, de tout ce qu'il lui restait.

et le Journal d'un Poète pour mesurer toute l'étendue de cette angoisse dans l'âme de Vigny (1). Et Vigny ne fut pas seul à exprimer cette plainte. Musset, lui aussi, la faisait entendre dans la *Préface des Comédies* où il indiquait que le poète moderne écrit, soit pour s'occuper, soit pour atteindre à la gloire, soit enfin pour gagner de l'argent parce que « son talent est aux prises avec la faim ». Nous savons par son frère qu'il avait imaginé un poème intitulé « le Poète déchu », où il aurait montré que le poète est un enfant incapable de se faire à lui-même sa destinée : seulement, il n'aurait pas refait *Chatterton;* il n'aurait pas intenté un procès à la société, il se serait contenté de montrer le poète occupé à des besognes indignes de son talent. Cette souffrance est aussi dans *Joseph Delorme.* Avec la poursuite de la gloire, rien ne l'a plus désolé que sa pauvreté. Une de ses premières poésies contient ces vers :

> Quand la Pauvreté seule au sortir du berceau
> M'a pour toujours marqué de son terrible sceau.

La *Vie de Joseph Delorme* est remplie de cette amertume (2). Six ans avant Chatterton, Joseph souffre du froid et de la faim ; il n'a pas d'argent pour acheter des livres (3), il vit « sous la

(1) Cf. des phrases comme celles-ci : Il distingue ceux qui *ont* et ceux qui *gagnent* : « Né dans la première de ces deux classes, il m'a fallu vivre comme la seconde » et encore : « Naître sans fortune est le plus grand des maux : on ne s'en tire jamais dans cette société basée sur l'or. » — De là son plaidoyer de *Chatterton* et la Préface. Il faut que la société devine le génie naissant et le ménage comme une jeune plante délicate : « Les beaux vers sont une marchandise qui ne plaît pas au commun des hommes... Ne prendrons-nous pas sur les palais et les milliards que nous donnons, une mansarde et un pain pour ceux qui tentent sans cesse d'idéaliser leur nation malgré elle? » Comme plus tard Dumas fils, Vigny s'adresse au législateur.

(2) Le Journal de Joseph traduit, avec la jalousie du raté pour ses glorieux confrères, la souffrance du pauvre : « Éloigné par la médiocrité de ma fortune, etc... » « Ce jeune homme a de modestes besoins : le froid, la fatigue, la faim même l'ont déjà éprouvé... Il travaille à peu de lucre... Il s'égare plutôt qu'il n'avance dénué de ressources et de soutien. »

(3) Sainte-Beuve prit en 1834 des notes sur le manuscrit des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Châteaubriand. Voir la publication de ces notes dans la *Revue d'Histoire litt. de la France*, t. VII, article de Troubat. Je trouve un écho de la souffrance de J. Delorme dans une appréciation de l'*Essai sur les Révolutions* (II-13, Aux Infortunés), dans la reprise de la phrase : « Un livre qu'on a eu bien de la peine à se procurer » et dans la note marginale : « Rapprocher Chateaubriand pauvre à Londres de Chénier sombre et triste dans sa taverne. Moi aussi. »

tuile », il n'a « qu'un galetas, au cinquième et l'hiver », il cherche à se distraire par l'étude, « une étude rompue, par haillons et par miettes, comme la lui fait le denier de la pauvreté », il s'enveloppe « de sa pauvreté comme d'un manteau », il insiste à trois ou quatre reprises sur sa « disette de livres ». Ce qu'il appelle son « existence manquée » c'est le manque de gloire et de fortune.

La Solitude morale du Poète romantique, c'est le conflit avec la société démocratique et bourgeoise qui n'est ni selon son esprit ni selon son cœur. Il est célèbre mais il n'est ni suivi ni aimé. L'indifférence est plus amère que l'hostilité : on peut transformer les ennemis mais non les distraits : « Car les indifférents sont d'excellents bourreaux » (Musset). Les offrandes du Poète ne sont pas comprises : ses réclamations le sont encore moins. Il est incompris comme homme supérieur, et comme homme, La nature exacte de son génie échappe à la foule, et l'éclat de son génie obscurcit son humanité.

§ 4. — *Le Détachement du Poète.*

Comment échapper à cet isolement? Il est certain que Sainte-Beuve, Musset, Vigny ont fini par trouver quelque apaisement. Les *Consolations* sont moins désolées que les *Poésies de J. Delorme.* Musset, après avoir maudit son temps, l'a oublié au point de ne plus rien écrire pour lui. Et Vigny, sur la fin de sa vie, donnait à un jeune poète le conseil d' « oublier *Chatterton* » et d'échapper à l'angoisse de la Solitude en vivant dans l'avenir. La leçon de la *Bouteille à la Mer*, c'est l'indifférence du Poète à l'oubli et à l'injustice de son temps, dans la robuste espérance que l'avenir comprendra ses idées et suivra ses conseils : « Jetons l'œuvre à la mer... » Il écrivait dans son Journal : « L'âme d'un poète doit aimer son œuvre pour sa beauté, pour la volupté de la conception et le souvenir de cette volupté, et pensant à son avenir, s'écrier : Je l'ai fait pour toi, Postérité ». Cette croyance à l'élévation future de la multitude est la seule consolation du

Poète. Un jour viendra où la littérature sera mieux comprise : ne l'est-elle pas un peu déjà? (1). Et l'avenir sera meilleur que le présent : « Je crois trop pour craindre beaucoup. Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses » (2). La sainte Poésie sera la reine des temps futurs : en attendant, les nobles idées du Poète sont vouées à l'immortalité. Méconnues par les contemporains, elles triompheront dans leurs fils : « Sur la pierre des morts croît l'arbre de grandeur ». Les souffrances du Poète s'apaisent dans la vision d'une lointaine apothéose. La « commémoration » qui réparera une longue injustice viendra sûrement un jour ou l'autre. Cette *Bouteille à la Mer* est comme le Testament poétique de Vigny. Elle enseigne aux poètes que l'apaisement est dans le détachement et que le Poète doit jouir de son œuvre sans trop se mêler aux hommes de son temps, sans rien leur demander, et surtout sans trop leur ressembler. Or c'est exactement ce qu'ont fait les lyriques de la seconde génération. Leconte de Lisle, Baudelaire M. Sully-Prudhomme. Du romantisme, ils reçoivent l'idée du poète exilé. Mais loin d'en souffrir ils en triomphent (3) : l'indifférence de la foule fortifie l'orgueil du génie. L'isolement n'est plus une souffrance mais une « Bénédiction ». Aux clameurs de la foule, à la haine de sa mère épouvantée, au mépris de sa femme le Poète répond par une prière sereine :

Le Poète lève ses bras pieux :
Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance,
...Je sais que vous gardez une place au poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions.

On pourrait dire de ces nouveaux lyriques qu'ils opposent sinon le dédain du moins l'oubli et l'éloignement à « l'absence ». Leur détachement a pris deux formes. Les uns tout en restant

(1) « Les rois font des livres à présent tant ils sentent bien que le pouvoir est là. »

(2) Préface de *Chatterton*.

(3) Sauf dans quelques poésies isolées qui ne sont que la reprise de thèmes romantiques. Ainsi, dans M. Sully-Prudhomme, la plainte de Moïse reparaît avec le *Symbole de la Mer* « qu'isole sa propre grandeur ». Ainsi encore dans Baudelaire le puissant *Symbole de l'Albatros*.

très humains ont écarté très scrupuleusement tout désir d'intimité avec leur époque ; les autres, persuadés que l' « humanité » du lyrique l'inclinait forcément vers la foule, ont cherché à raffiner sur les sentiments pour diminuer toutes les chances de se rencontrer avec les hommes dans l'interprétation des passions humaines.

Parmi les premiers, je citerai Leconte de Lisle et M. Sully-Prudhomme. J'ai montré comment Leconte de Lisle était tout baigné de Vigny et jusqu'à quel point son œuvre entière reflète les éternelles émotions de l'humanité. Comme Vigny il avait pour les souffrances des hommes la pitié la plus large et la plus profonde. La plainte de Bhagavat sur la « sombre douleur de l'homme, voix triste et profonde » est comme un écho de la *Maison du Berger* et des grandes plaintes « que l'humanité triste exhale sourdement ». Comme Vigny, il croit que l'homme souffre dans sa chair, dans son esprit et dans son cœur ; il croit au Mal envoyé au monde par un Dieu jaloux (1) ; il prêche le stoïcisme en attendant la mort (2). Dans tous ces poèmes Antiques, Barbares et Tragiques, la pensée de l'homme, j'entends de l'homme malheureux, tient la première place : les blasphèmes — et il y en a beaucoup — y sont encore une forme de l'amour. Mais, à la différence de Vigny, Leconte de Lisle ne veut pas se rapprocher des hommes par sa pitié. Sa tendresse n'est pas active ; il s'y mêle un peu de mépris. Il sembla au poète que l'homme, malheureux par la malédiction divine, avait encore exagéré sa misère par la puérilité de ses rêves et l'inintelligence de ses illusions. Il le vit, à toutes les époques de l'histoire, victime volontaire de l'éternelle Maya, poursuivant, avec la même âpreté du désir les mêmes chimères. Il s'aperçut que tous ces infortunés au lieu de s'aimer se déchiraient sans cesse dans des haines et dans des

(1) Adam mourant se repent du crime d'être né et il entend dans le lointain le sanglot de ses descendants :

> Chœur immense et sans fin disant : « Père, salut ! »
> Nous sommes ton péché, ton supplice et ta race :
> Meurs, nous vivrons. (*La Fin de l'Homme.*)

(2) Le *Vent froid de la Nuit*, qui reprend l'idée de la *Mort du Loup*.

guerres. La science historique élargit sa pitié et en même temps la rétrécit : il méprisa les hommes par sérénité philosophique, mais surtout il méprisa son temps par indignation d'artiste : « Où sont nos lyres d'or, d'hyacinthe fleuries?(1) » Il mêlait ainsi Musset à Vigny. Il dit son dégoût de vivre dans une société trop positive, ennemie de tout idéal, religieux ou esthétique, uniquement préoccupée de commerce ou de finances (2). Il flétrit cet utilitarisme qui ravage la nature (3), ces bois et ces montagnes qu'il appelait « des formes de l'idéal » (4). Il souffrit de sentir les hommes fermés aux idées de liberté et de justice, dans leur amour de la richesse : « l'Idole au ventre d'or, le Moloch affamé » (5). Il connut « la honte de penser et l'horreur d'être un homme » (6). Mais cet exil il l'accueillit fièrement comme une distinction. Il ne demanda rien à son temps : il souffrit moins que d'autres de n'en rien obtenir. Il se réfugia dans l'histoire : il porta sa sympathie et sa tendresse aux peuples morts dont il célébra les souffrances. *Il localisa sa pitié dans le passé*, comme Vigny avait projeté la sienne dans l'avenir.

M. Sully-Prudhomme, sans méconnaître le passé, sans dédaigner l'avenir, réserve aux hommes de son temps une bonne part de sa tendresse. Mais, sur ce point même, son « détachement » n'en apparaît que plus subtil et plus profond. Ce poète a recueilli un grand nombre d'idées romantiques sur le rôle du poète dans la société. Il croit, comme Vigny, à la mission du poète, et il y croit d'autant mieux qu'il est plus savant. Ce n'est pas lui qui préférerait aux chemins de fer la maison roulante du Berger. Avec Lamartine, il sent partout de profondes « sympathies », il ne cesse de penser aux hommes et il redit que le Bonheur est

(1) *Dies iræ.*

(2) *Aux Modernes* :

> Vous vivez lâchement sans rêve, sans desseins,
> ... Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.

(3) *La Forêt vierge.*

(4) *L'Aurore.*

(5) *L'Anathème.*

(6) *A un poète mort.* — Cf. *Solvet sæclum* :

> Tu te tairas, ô voix sinistre des vivants.

dans le sacrifice (1). Il recueille ce qu'il y a de plus pur dans la philanthropie : « Mon compatriote c'est l'homme » et s'il s'aperçoit qu'il a trop élargi son cœur, il ne le resserre pas dans l'égoïsme, il le fait épanouir dans l'amour très délicat de la patrie (2). Il a foi dans l'humanité et dans ses destinées ; il veut la conseiller et l'amener au bonheur ; il est convaincu que l'art aide les hommes à réaliser l'œuvre humaine (3) ; son enthousiasme a horreur du scepticisme (4) et de l'égoïsme : contre Musset, il prêche l'indifférence aux douleurs personnelles et le sentiment des misères humaines. Et avec cela, il a d'infinis besoins de sympathie, le désir de réchauffer son cœur à des cœurs amis. Tout cela nous est connu, sinon dans l'expression qui a de singulières délicatesses, du moins comme idée et comme tour général d'esprit. Mais voici qui est nouveau et personnel. La tendresse que donne le poète n'est pas une « intimité » pas plus que celle qu'on lui donne. La foule n'est pas seulement fermée à l'art et à la poésie. Elle a des joies vulgaires qui la rendent un peu méprisable à ceux qui mêlent l'idéal à leur vie (5). Elle est surtout brutale, et comment espérer l'amener à la justice et au bonheur? D'elle sortent les meurtres, la haine, la tyrannie des forts. Vigny disait : « Mal et Doute », on dirait plus exactement : « Mal et Crime ». La vie morale du poète est heurtée dans ses délicatesses et dans sa douceur. Son dégoût de la terre et de la chair « misérable martyre » le ramène vers l'Idéal : il trouve l'admirable symbole du Zénith pour exprimer cette « ascension » dans l'infini (6). Est-ce oubli des hommes? Non. Plus que jamais le poète conseille la pitié et célèbre le sacrifice. Mais sa tendresse n'est pas un rapprochement ; elle est le sentiment de la solidarité. Il y a autour de nous une grande énigme que nous ne pouvons pénétrer. Serrons les coudes pour être moins malheu-

(1) Faustus a des points communs avec Jocelyn.
(2) *Repentir.*
(3) *La Justice, le Bonheur.*
(4) Voir dans *les Epreuves* la partie Action.
(5) Le *Peuple s'amuse.*
(6) Élevez-vous, montez, sublimes Argonautes,
... Vous avez achevé l'ascension tout seuls.

reux (1). Et puis les hommes ont tous besoin les uns des autres (2); c'est une nécessité que de s'entr'aider. Mais dans cette fraternité le poète reste *distant*, sans tapage, sans blasphème, par délicatesse, par distinction. Il se replie car trop de choses le choquent dans la foule : il lui suffit de sympathiser avec elle dans le sentiment d'une commune souffrance et dans le rêve d'un avenir meilleur.

Mais dans cette foule, il y a des âmes d'élite. Le poète le sait bien : aussi sont-elles chères à son cœur. Il aime surtout ceux qui cherchent à s'élever loin de la terre et dont la pensée par l'ardeur philosophique ou le cœur par la délicatesse des affections murmure un sursum infini. Voilà sa vraie patrie, la commune patrie des âmes (3) pour qui l'idéal seul est réel. Tous sont pour lui des « amis inconnus » (4). Il les aime pour leur noblesse, mais aussi pour leurs souffrances : car tous ceux que l'Idéal « caresse et mord au front... :

> Ceux-là sont bien vraiment l'humanité souffrante
> Si l'on souffre le plus par le plus grand désir (5).

Si tous les hommes sont ses frères, il a cependant une tendresse plus vive pour les « travailleurs pensifs, les enfants de l'art sublime » parce qu'ils sont plus malheureux. Dans la *Chanson des Métiers* il poursuit une antithèse, un peu précieuse dans la forme, entre le bonheur des ouvriers vulgaires, moissonneurs, forgerons, tisserands, maçons, et la misère des artistes que tout fait mourir :

> Vous qui chantez, tressant des guirlandes légères
> ... Et vous qui ciselez l'or des coupes légères
> ... Vous qui tramez le rêve en dentelles légères
> ... Vous qui dressez vers Dieu des échelles légères.

Mais pas plus qu'avec la foule cette sympathie du poète pour

(1) *Le vœu.* La fin du *Bonheur.*

(2) « Le laboureur m'a dit en songe. »

(3) Voir *la Justice, les Épreuves, le Zénith.* Partout il célèbre les penseurs qui ont diminué la misère universelle, les artistes qui ont vécu pour la beauté, les amants qui ont connu les blessures fines et profondes de la tendresse méconnue.

(4) Préface des *Vaines tendresses.*

(5) Le *Zénith.*

les âmes délicates (1) ne devient une intimité. Elle ne peut pas l'être : les âmes, surtout quand elles sont très riches, sont impénétrables aux âmes. Elle ne doit pas l'être, parce que le poète a le respect du « jardin secret » qu'il porte en lui. Il craint de révéler, même à ceux qu'il aime le plus, le fond de son cœur : de là ses pudeurs, en amitié comme en amour, pour se reprendre quand il croit s'être trop engagé. Et puis qui sait si l'on s'aimerait encore en se connaissant trop ? « Le vrai de l'amitié est de sentir ensemble » ; le reste en est fragile. Ces « Amis Inconnus » qui vibrent délicieusement en lisant ses vers, le poète ne souhaite pas de les connaître : « De nous rencontrer ne formons pas le vœu ». Ils ne connaîtront de lui que ce qu'il lui aura plu de leur révéler dans cette idéalisation de sa vie qui n'est un mensonge ni pour lui-même ni pour les autres (2). La délicatesse du poète tourne ainsi à un besoin de solitude, à un isolement très doux en face de ceux qu'il aime et qui l'aiment le plus. Il lui suffit de sympathiser avec ces cœurs délicats dans la poursuite d'un même idéal « dans un rêve où la vie est plus conforme à l'âme ».

Le reste en est fragile : épargnons-nous l'adieu.

Sa tendresse répugne à la familiarité : loin de souffrir de la solitude, elle ladésire. Son individualisme très délicat s'enchante de la richesse de sa vie intérieure.

Avec Baudelaire, le « détachement » du poète apparaît tout différent et plus profond. Je laisse de côté la valeur artistique des *Fleurs du Mal* et la mélodie étrangement caressante (3) de ce

(1) Il faut ajouter aux raisons qui suivent une idée, déjà entrevue, sur l'impossibilité d'exprimer par le langage, quand on est poète, l'infinie complexité de la vie intérieure :

Quand je vous livre mon poème
Mon cœur ne le reconnaît plus.
... Ainsi nos âmes restent pleines
De vers sentis mais ignorés. (*Stances et Poèmes.*)

(2) Vous qui n'aurez cherché dans mon propre tourment
Que la sainte beauté de la douleur humaine,
... Chers passants, ne prenez de moi-même qu'un peu.

(3) Des vers comme les suivants n'ont rien d'analogue dans notre poésie ;
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois. (*Les Phares.*)
... Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles. (*La Beauté.*)

lyrisme, Baudelaire pouvait donner une poésie d'amour non pas très profonde mais enveloppante : le timbre de certains vers n'est pas une pure harmonie du rythme : il est souvent bien près d'être une caresse de l'âme (1). Il aurait pu surtout préciser ce qu'il y avait en lui de sensualisme sans brutalité comme sans raffinement et choisir parmi les sensations que nous donne l'univers celles dont on ne sait pas au juste si elles sont des voluptés de l'âme ou des joies des sens : il aurait été le délicieux poète des frôlements (2). Il a préféré une poésie plus maniérée, plus compliquée. Il a voulu non seulement se détacher de la foule en ne lui donnant rien, en ne lui demandant rien, mais encore s'en distinguer par tous les raffinements de la sensibilité. Il croyait qu'en supprimant tous les points de contact entre elle et lui, il ne songerait plus à avoir besoin d'elle. Sainte-Beuve lui écrivait :

... Le parfum des verts tamariniers
Se mêle dans mon âme aux chants des mariniers. (*Parfum exotique.*)
... J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime. (*De Profundis.*)
... Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain. (X L)
... Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir. (*Harmonie du soir.*)
... Je veux te raconter, ô molle enchanteresse :
Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large. (*Le Beau Navire.*)
... Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse
Un autel souterrain au fond de ma détresse. (*A une Madone.*)
... Des grands sphinx allongés au fond des solitudes. (*Les Chats.*)
... Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées. (*Spleen.*)
... Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales. (*Obsession.*)
... Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle et sois triste! (*Madrigal Triste.*)
... Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. (*Recueillement.*)
... O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! (*A une Passante.*)
... Quand je te vois passer, ô ma chère indolente. (*L'Amour du Mensonge.*)
... Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères. (*La Mort des Amants.*)
... Comme un bétail pensif sur le sable couchées.
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers. (*Femmes damnées.*)

(1) *Harmonie du soir*; *Recueillement*; *Madrigal triste*; *De Profundis.*

(2) Par exemple certains bruits de la nuit (*Recueillement*), certaines sensations du toucher, la douceur moelleuse des étoffes, les chevelures de femmes, le poil soyeux des chats (voir tous les poèmes sur ces animaux), les odeurs et les parfums (*Correspondances*; *Le Flacon*) : on voit à une foule de poèmes qu'il aimait l'odeur des sachets, du musc, de l'encens, des fleurs, des huiles odorantes. Est-il besoin de supposer avec Gautier (Préface des *Fleurs du Mal*) qu'il avait rapporté ce goût de ses voyages en Orient?

« Ne craignez pas tant de sentir comme les autres ! » Mais c'est justement ce que craignait Baudelaire. *Son naturel à lui, ce fut l'artificiel* (1). Aux sensations que donne la nature, il préférait les sensations artificielles données par l'opium ou le haschich (2); et parmi les impressions qu'il recevait de l'univers, il chérissait surtout celles qui étaient étranges et inquiétantes. Il a senti très profondément le clair-obscur de la vie, la langueur des soirs, les mystérieux frissons de la nuit, la mélancolie des jours de brume (3), l'automne avec ses teintes blafardes (4); il a été le poète des dégradations et des décompositions. Mais il a surtout aimé l'artificiel dans les sentiments. Il a voulu être le poète de la Volupté et de la Mort et voilà sans doute qui n'est pas artificiel, puisque ce sont là deux frissons bien humains. Mais il a tellement raffiné, tellement entortillé ces thèmes lyriques qu'ils ne sont plus ni naturels ni inquiétants. Il est si peu troublant dans ses peintures des filles de joie, dans ses visions de femmes déhanchées et frétillantes comme des serpents que les jongleurs « au bout de leurs bâtons agitent en cadence » ! Son rêve de dormir à l'ombre des seins d'une grande géante, son amour pour une Malabaraise dont la chevelure sent l'huile de coco, le musc et le goudron, ses débauches exotiques avec des négresses, tout cela est inoffensif : ah ! que ce n'est donc guère « suggestif ! » Il imagine d'ailleurs des symboles très compliqués, très précieux qui éloignent complètement la volupté de ses nudités. Ces symboles sont plastiques comme dans *Le Beau Navire* ou moraux et allégoriques comme dans *A une Madone*. La gorge de la femme est une armoire « aux panneaux bombés et clairs » la jupe fait l'effet d'un vaisseau qui prend le large, les bras sont

(1) « Il ne cachait pas sa prédilection pour l'artificiel... Le goût de l'*antinaturel*, presque toujours contraire au beau classique était pour lui un signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matière. » (Préface de Gautier.)

(2) *Mes Paradis artificiels*. Il aimait les hallucinations et les cauchemars.

(3) *Coucher de soleil romantique*. Ce mystère de la nuit, Vigny l'avait déjà indiqué dans *Eloa*; voir le couplet de Satan : « Je leur donne des nuits qui consolent des jours », etc...

(4) Le poème intitulé : *Chant d'automne* a une couleur voisine des *Rayons jaunes* de Sainte-Beuve.

des boas faits pour serrer. Et il dit à sa Madone : « Dans ma Jalousie je te taillerai un manteau... Ta Robe, ce sera mon Désir qui monte et qui descend... Je te ferai de mon Respect de beaux souliers... Tu verras mes Pensers rangés comme des cierges ». C'est froid comme le *Roman de la Rose* ! Ses femmes, exotiques ou mystiques, sont bien peu voluptueuses. Il ne comprenait la beauté de la femme que dans le maquillage, les parfums et les bijoux (1) : il aimait surtout les yeux de la femme et toujours les mêmes yeux (2), profonds, énigmatiques « les grands yeux attirants comme ceux d'un portrait ». Un portrait, c'est bien cela, il adorait les femmes qui étaient immobiles comme des tableaux et qui étaient déjà peintes comme des tableaux, qu'elles fussent d'ailleurs fardées ou... femmes de couleur. « Il aimait, dit Gautier, ces retouches faites par l'art à la nature : tout ce qui éloignait l'homme et surtout la femme de l'état de nature lui paraissait une invention heureuse. » Rien de moins gaulois que sa volupté : il n'évoque jamais la nudité, il n'entrevoit la femme que dans le cadre des bijoux, des meubles, des métaux et des dorures (3), et il mêle à ses évocations je ne sais quel mysticisme qui les complique. Sa mignardise très travaillée me gâte son sensualisme. Il serait plus humain et plus vrai s'il était plus brutal ou plus dépravé. En vérité Chateaubriand, le chrétien Chateaubriand est cent fois plus malsain et plus voluptueux dans la peinture de l'amour que ne le fut jamais l'auteur des *Fleurs du Mal* (4). Baudelaire a senti la débauche moins en homme qu'en

(1) « Je suis conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine... Le rouge qui enflamme la pommette augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. » (*Art Romantique*, p. 101 et 103.)

(2) Ce sont aussi les yeux des chats. Car si Baudelaire aime ces bêtes pour le moelleux de leur pelage, il les aime aussi pour la fixité énigmatique de leurs prunelles (Cf. *Les Hiboux*). Encore un point commun entre la félinerie des chats et celle des femmes.

(3) Cf. les quatre sonnets réunis sous le titre *Le Fantôme* et surtout les sonnets II (*Le Parfum*), III (*Le Cadre*).

(4) Voir la puberté de René, la nuit d'Atala, la lettre à Céluta, etc... Partout Chateaubriand promenait le songe de sa sylphide. Cf. *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I : « J'ai assis Velléda sur les rochers de l'Armorique, Cymodocée sous les portiques d'Athènes, Blanca dans les sables de l'Alhambra... J'ai laissé des songes [*en forme de femmes*] partout où j'ai traîné ma vie ». La partie en italique a été

artiste très raffiné. Il a de même senti la Mort. Il avait le goût esthétique de tout ce qui se flétrit et se décompose, de tout « ce qui est marbré des verdeurs de la décomposition ». Sensualisme d'artiste, et non inquiétude d'homme. Nous y entrons difficilement : son évocation de la pourriture n'est pas inquiétante mais dégoûtante.

Mais c'est justement ce qui m'inquiète. Tous ces étranges raffinements révèlent un désir éperdu de singularité. Qu'il y ait eu dans tout cela une part d'affectation il faut bien en croire Gautier (1) et Baudelaire lui-même (2) : ces byzantins du bas-romantisme voulaient ahurir et épouvanter. Quand Baudelaire se proposait d'ouvrir devant le bourgeois effaré « la ménagerie infâme de nos vices », il savait bien que certaines mystifications seraient prises pour des confessions sincères (3). Mais tout n'était pas mensonge. Et *l'artificiel n'était pas toujours de l'artifice*. Son pétrarquisme, comme disait Sainte-Beuve, était une forme très particulière et très sincère de son esprit, malgré les provocations du ton et les affectations de la forme (4). Il était né « précieux ». Le naturel lui répugnait dans la vie et dans l'homme. Il avait horreur du réalisme. Le marquis de Custine lui ayant écrit : « On plaint l'époque où un esprit et un talent d'un ordre si élevé, etc... Vous voyez, Monsieur, que je ne suis

supprimée dans le texte imprimé des *Mémoires*. Je la trouve au complet dans une note prise par Sainte-Beuve en 1834, sur le manuscrit des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Voir *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. VII.

(1) « L'auteur des *Fleurs du Mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions... Il jugeait nécessaire d'ajouter un certain effet de surprise, d'étonnement et de rareté. » (Préface).

(2) Il écrivait en tête de sa traduction du *Corbeau* d'Edgar Poë : « Après tout un peu de charlatanerie est toujours permise au génie... C'est comme le fard sur les joues d'une femme naturellement belle. »

(3) Voir *Une Charogne*, la fin de *La Géante*, les pièces sur la Muse (*la Muse malade* et *la Muse vénale* rééditées de J. Delorme), tout le satanisme byronien (*Litanies de Satan*), la débauche dans l'amour et l'amour dans la débauche (cf. Musset) et la fétidité de la mort (cf. Gautier, *Comédie de la Mort*).

(4) Voir la lettre de Sainte-Beuve du 20 juillet 1857 : « Vous avez voulu arracher leurs secrets aux démons de la nuit. En faisant cela avec subtilité, avec raffinement, avec un talent curieux et un abandon quasi précieux d'expression, en perlant le détail, et pétrarquisant sur l'horrible, vous avez l'air de vous être joué ».

point un réaliste. » Baudelaire met en note : « Ni moi non plus » et il s'étonne qu'on ait collé à son nom « cette grossière étiquette ». Mais qu'importe? La « Charlatanerie » devenait pour lui une nouvelle manière de sentir. En imaginant des impressions, il les faisait siennes : beaucoup d'âmes d'artistes ne se sont pas constituées autrement (1). S'il chercha à mystifier, il fut le premier pris à son jeu. Et il en fut heureux. A se juger différent du vulgaire, il gagnait de se passer de lui. Ne plus faire partie du troupeau, n'être ni aimé ni compris, c'est ce qu'il appelait une Bénédiction. Nous sommes loin de Moïse et de la souffrance de Vigny !

*
* *

Après les crises de Solitude de la première génération lyrique, la Consolation vint au Poète d'un éloignement plus complet et d'un individualisme plus radical. Les Poètes lyriques après 1850 se glorifient d'être détachés et d'être différents. Ils ne rêvent plus la mission sociale, ou s'ils la rêvent c'est par respect pour un idéal moral, sans y joindre l'espérance d'une récompense ou la recherche d'une intimité. De plus en plus d'ailleurs l'âme du Poète et de l'écrivain se complique. Sa solitude avait été souvent le conflit de son individualisme et de son humanité. Il la supprime en diminuant son humanité, en fortifiant son individualisme.

Une preuve plus décisive de cette guérison de la Solitude par le progrès de l'individualisme : c'est la disparition du lyrisme. auquel se substitue une littérature impersonnelle.

Une opinion généralement admise est la suivante : Le romantisme lyrique c'est l'individualisme; la Solitude morale du poète romantique est la rançon de son individualisme. Au contraire le Parnasse c'est l'art impersonnel, c'est par conséquent le recul de l'individualisme, et si l'artiste parnassien n'est plus isolé c'est que la condamnation de la personnalité lui a fait renouer l'intimité avec la foule que le romantisme avait brisée.

Je voudrais montrer que cette opinion est fausse et qu'elle re-

(1) Voir le chapitre suivant.

pose sur une confusion. Dire que les Parnassiens ont réfréné le moi ne signifie rien. Ils l'ont réfréné dans leurs œuvres, non dans leurs âmes. Leurs âmes restent effrénément individualistes, plus que les âmes romantiques. C'est ce qui apparaît soit dans les Préfaces que les artistes parnassiens ont mises en tête de leurs œuvres (Gautier, Baudelaire), soit dans des lettres (Flaubert), soit dans des Journaux intimes (les Goncourt) : *Œuvres impersonnelles, âmes très personnelles.*

Et j'ajoute : Œuvres impersonnelles *parce que* les âmes étaient très personnelles. Par des raffinements de psychologie que nous allons préciser, l'impersonnalité des œuvres fut considérée comme la forme supérieure (bien supérieure au lyrisme) de la personnalité des âmes. Tandis que les romantiques se jugeaient très personnels en chantant leurs émotions, les Parnassiens ont cru l'être davantage en les cachant dans leurs œuvres ou en les supprimant dans leur vie. Et si l'artiste parnassien n'est plus solitaire, ce n'est pas qu'il se rapproche de la foule en supprimant la littérature personnelle : c'est au contraire qu'il recule la foule bien loin de lui, en la dédaignant, en l'oubliant, en s'en distinguant si complètement qu'il ne lui donne rien, et ne lui demande rien pour son esprit, rien pour son cœur.

CHAPITRE V

Guérison de la Solitude morale. Fondement psychologique de l'esthétique parnassienne.

L'art impersonnel des Parnassiens est l'épanouissement, la floraison merveilleuse du principe d'individualisme que le romantisme avait fait éclore. Loin d'être une réaction il fut, malgré les apparences, le prolongement du lyrisme. D'ailleurs le passage de la littérature personnelle à la littérature dite « objective » ne s'est pas fait d'un seul coup, par une révolution radicale. Il y a eu une lente évolution, due aux formes multiples d'un même sentiment : l'éloignement de la foule.

§ 1. — *La vulgarité du frisson lyrique.*

Le lyrisme romantique, qu'il exprimât des enthousiasmes ou des désespoirs, était vibrant et bruyant. Il apparut à certains esprits que ce frémissement était vulgaire, et que le véritable écrivain ne devait avoir que des émotions douces et calmes pour se distinguer de la foule qui crie bien fort ses joies ou ses tristesses. Les poètes romantiques croyaient confesser des sentiments personnels. Jolis sujets vraiment pour des œuvres d'art que des émotions banales, ressenties par tous, célébrées par tous! Et la personnalité consiste-t-elle à chanter, comme tout le monde, Dieu, la Nature ou l'amour? Ces émotions religieuses ou amoureuses, qui sont les plus aiguës que ressentent les hommes, ne font, ni par leur nature ni par leur intensité, l'originalité d'un poète. Les romantiques se croyaient très person-

nels en s'y complaisant. Un individualisme mieux avisé exige qu'un écrivain, qui veut être lui-même, les abandonne à la foule.

De là tous ces jugements qui condamnent ce qu'on appelle communément le « sentiment ». Leconte de Lisle écrivait (Préface des *Poèmes antiques*) : « Le thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l'attention. » Il voulait dire que la foule demandait du nouveau, après avoir été longtemps intéressée par des vers où elle retrouvait ses propres sentiments. Car si les romantiques avaient d'abord trouvé tant de sympathies, c'est que le public comprenait leurs tristesses qui étaient les siennes : il leur était facile de se faire plaindre puisqu'en se confessant à la foule ils lui parlaient aussi d'elle-même. Or « la plupart des Parnassiens, disait M. Coppée, répugnaient à exciter en pleurant sur eux-mêmes un attendrissement facile » (Réception à l'Académie de M. de Hérédia, 20 mai 1896). On connaît le célèbre aveu de Gautier : « L'homme est partout l'homme et sous toutes les latitudes, il mange avec la bouche et prend avec les doigts ; dans tous les pays le fort tue le faible et l'*art d'aimer ne varie pas d'un pôle à l'autre.* » Ainsi le lyrisme frémissant des poèmes d'amour ne révèle ni une âme distinguée, ni un talent personnel. Baudelaire a donné quelques théories d'art dans son livre : l'*Art romantique*. J'y trouve (chapitre Sur mes Contemporains, article sur Gautier), ce jugement : « Le sentiment, par sa nature *populaire et familière* attire exclusivement la foule. » Ce poète de l'artificiel n'aimait pas la passion qui lui semblait trop naturelle et trop commune. C'est ce que signalait Gautier dans la Préface des *Fleurs du Mal* : « Le principe de la poésie ... n'est pas dans la passion qui est l'ivresse du cœur. Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même... trop *familière...* » Gustave Planche interprétait bien les idées de la nouvelle école et son dédain du frémissement sentimental jugé banal et peu distingué lorsqu'il faisait dire à un Parnassien : « A l'aide du sentiment et de la pensée, le premier venu peut intéresser ou émouvoir... Mais nous, nous abandonnons le sentiment à la foule » (La Poésie en 1853, article de la *Revue des Deux-Mondes*).

C'était aussi l'avis de Flaubert dans son amusante correspon-

dance. Nul n'a bataillé avec plus d'humeur contre la vulgarité de l'exaltation lyrique. Rancune de romancier à l'égard de toute poésie lyrique? Oui, peut-être si l'on en juge d'après certains aveux comme ceux-ci : « Vous êtes heureux, vous autres les poètes, vous avez un déversoir dans vos vers (1). Quand quelque chose vous gêne, vous crachez un sonnet et ça soulage le cœur; mais nous autres, pauvres diables de prosateurs à qui toute personnalité est interdite (et à moi surtout) songe donc à toutes les amertumes qui nous retombent sur l'âme... Je suis né lyrique et je n'écris pas de vers » (2). Pourtant il ne semble pas, dans l'ensemble de sa correspondance, condamner en bloc tout le genre lyrique. Il lui fait la guerre surtout par scrupule de romancier qui croit à la séparation des genres et ne veut pas que le lyrisme envahisse le roman, comme on l'avait trop vu à l'époque romantique. Cette intrusion du genre lyrique où il n'avait que faire indignait Flaubert : nous savons qu'il était en toute chose pour le respect des frontières (3). Il voulait que le sentiment se confinât dans les poèmes élégiaques : « Vous crachez un sonnet et ça soulage le cœur. » Mais cela même ne lui suffisait pas. Même dans le lyrisme, il n'acceptait pas toute espèce de sentiments. Il condamnait l'exaltation, les pleurs, les ivresses, la poésie en délire, la poésie des « poings crispés ». C'est ainsi qu'il écrivait à Mme X... : « J'avais cru dès le début que je trouverais en toi moins de personnalité féminine, une conception plus universelle de la vie, mais non ! *Le cœur, le cœur, ce pauvre cœur, ce bon cœur, ce charmant cœur* avec ses éternelles grâces est toujours là, même chez les plus hautes, même chez les plus

(1) *A Mme X...*, II, p. 344.

(2) On peut croire qu'il en aurait fait de détestables. Il conseillait a Mme X... de changer dans une de ses œuvres le vers : « Et chaque année il avait un enfant » pour le remplacer par : « Et chaque année lui donnait un enfant ». Je ne dis rien de l'hiatus. Mais Flaubert ajoute sur la variante qu'il propose : « Ça me semble moins plat ».

(3) Il n'aimait guère Stendhal. Pourtant ses idées sur le roman sont bien celles qu'exprimait l'auteur de *Rouge et Noir* (chap. XLIX) : « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera accusé par vous d'être immoral !... »

grandes » (1). Il lui écrivait encore à propos d'un jeune homme amoureux et poète : « A quoi donc employer ses heures ? à aimer ? à aimer ? Ces ivresses me surpassent et il y a là une capacité de bonheur et de paresse, quelque chose de satisfait qui me dégoûte. Ah ! poète, vous vous consolez dans la littérature, les chastes sœurs viennent après madame et votre lyrisme n'est qu'un échauffement d'amour détourné... Se plaindre ! crier à la trahison ! ne pas comprendre (et quand on est poète) cette suprême poésie du néant-vivant, de l'habit qui s'use ou du sentiment qui fuit, tout cela est bien simple pourtant. Je ne déclame pas contre ce bon garçon, mais je dis qu'il me semble un peu *ordinaire* (2) dans ses passions. » Un peu ordinaire ! Voilà le gros péché pour Flaubert. Il lui semblait que des sentiments comme l'amour, dont la vibration est éternelle, ne faisaient ni l'originalité d'une âme ni la distinction d'une œuvre lyrique.

Et c'est pourquoi le terrible solitaire mena contre Musset une si rude bataille. Musset avait répété que le cœur c'est le génie, et qu'il suffit d'être violemment ému pour être poète (3). Ici Flaubert s'indigne pour tout de bon, et d'autant plus qu'il croyait deviner dans son amie Mme X... une secrète sympathie pour l'auteur des *Nuits*. Il lui écrivait (II, p. 81) : « Musset est plus poète qu'artiste et maintenant beaucoup plus *homme* que poète et un pauvre homme » et ailleurs (II, p. 110) : « Il a célébré avec emphase le cœur, le sentiment... au rabaissement de beautés plus hautes : Le cœur seul est poète !... Ces sortes de choses flattent les dames, maximes commodes qui font que *tant de gens se croient poètes* sans savoir faire un vers. Cette glorification du médiocre m'indigne : c'est nier tout art, toute beauté, c'est insulter l'aristocratie du bon Dieu ! » Et il ridiculi-

(1) *Corr.*, I, 164, 28 septembre 1846.
(2) C'est Flaubert qui souligne.
(3) Cf. Les chants désespérés sont les chants les plus beaux
(*Nuit de mai.*)
De ton cœur ou de toi lequel est le poète ?
C'est ton cœur. (*Nuit d'août.*)
Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie !
Chénier avait déjà dit : « L'art ne fait que les vers, le cœur seul est poète. »

sait le vers célèbre : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré » (1), pour bien laisser entendre que si Margot pleure aux vers d'amour du poète, c'est que l'âme du poète vaut tout juste l'âme de Margot. Le lyrisme exalté et frénétique semblait donc à Flaubert très ordinaire et très banal, puisqu'il était l'expression naturelle des âmes les moins raffinées. On s'explique ainsi un jugement du même Flaubert qui nous paraît aujourd'hui bien extraordinaire. Il s'agit de Leconte de Lisle. A l'apparition des *Poèmes Antiques*, il écrivait à Mme X... (1853) : « Leconte de Lisle sait ce que c'est qu'un bon vers, mais le bon vers est disséminé, le tissu lâche, la composition des pièces peu serrée : il a plus d'élévation dans l'esprit que de suite et de profondeur. Il est plus idéaliste que philosophe, plus poète qu'artiste (2)... Il lui manque la faculté de *faire voir* (3); le relief est absent, la couleur même a une sorte de teinte grise. » Et dans une autre lettre de la même année : « J'en reviens à mon idée sur Leconte de Lisle. Ce qui manque à son talent comme à son caractère, c'est le côté moderne : la *couleur en mouvement* [souligné par Flaubert]. » Voilà qui est étrange et bien peu conforme à l'idée que nous avons aujourd'hui de Leconte de Lisle. C'est évidemment que Flaubert avait été surtout frappé de ce qu'il y avait encore de vibration romantique et de sonorité lyrique dans la poésie de son ami : « Il donne un peu trop dans l'idée forte, dans la grande pensée (4)... Je lui crois l'esprit empêtré de graisse. Il est gêné par des *superfluités sentimentales* bonnes ou mauvaises, inutiles à son métier. Je l'ai vu s'indigner contre des œuvres à cause des mœurs de l'auteur ; il en est encore à rêver l'amour, la vertu... » (5). Toute exaltation paraissait à Flaubert contraire au véritable individualisme. Il estimait que la sérénité stoïque était le signe d'un cœur vraiment distingué.

On s'explique ainsi que Vigny ait pu séduire les Parnassiens.

(1) Il cite d'ailleurs de travers : « Le mélodrame est bon... »

(2) Ainsi voilà Leconte de Lisle absolument défini comme l'était Musset par le même Flaubert.

(3) Souligné par Flaubert.

(4) *Corr.*, II, p. 239.

(5) II, 393.

Quand il écrivait : « Gémir, prier, pleurer est également lâche » (*Mort du Loup*) », il donnait à tous une noble leçon de stoïcisme que les artistes crurent être les seuls à comprendre. Toutefois, je ne puis croire que Vigny soit un transfuge du romantisme, autant qu'on l'a dit. C'est l'avis de M. Brunetière qui écrit (*Évolution de la Poésie lyrique*) : « Non seulement les romantiques n'avaient chanté qu'eux-mêmes... mais plutôt qu'ils n'avaient chanté leurs infortunes, ils les avaient vociférées... Ses émotions, Vigny les renferme en lui. » Il fit surtout effort pour les renfermer, plus qu'il n'y réussit. Il ne croyait pas le sentiment aussi vulgaire que l'ont répété les Parnassiens. Je sens chez lui comme chez les romantiques l'émotion présente, ardente, frémissante. Il y a dans son œuvre bien des gémissements (toute la *Colère de Samson*), bien des prières tourmentées (*Moïse*), bien des déchirements (*le Mont des Oliviers*). Tel poème est ardent comme un acte de foi (*l'Esprit pur, la Bouteille à la Mer*) ; tel autre frémit comme un blasphème (*Le Silence*). Même quand le poète affirme la nécessité du silence, je sens des convulsions dans son stoïsme. « Le juste opposera le dédain à l'absence... » Sa tranquillité est toujours sur le qui-vive : il y a dans sa sensibilité quelque chose d'actuel et d'instantané, quel que soit le temps que son génie d'artiste consacre à élaborer ses poèmes. Ainsi s'explique la facilité avec laquelle le lyrisme transposé, c'est-à-dire mis dans la bouche d'un personnage symbolique, redevient du lyrisme direct : par exemple à la fin du *Mont des Oliviers*, le couplet « S'il est vrai... » qui suit la prière de Jésus, ou à la fin de la *Colère de Samson* l'apostrophe « Terre et Ciel... » qui succède à la plainte de Samson. Le frémissement un instant comprimé par le symbolisme reparaît brusquement. Vigny est un pur romantique, ce qui n'empêche pas que ses leçons de sérénité ne fussent à leur date excellentes.

Ainsi les Parnassiens rejetèrent le « sentiment » de leur vie au nom d'un individualisme moral, pour assurer leur distinction au milieu des agitations de la foule. Mais ils le rejetèrent plus spécialement de la littérature lyrique, au nom d'un individualisme esthétique, pour donner à l'œuvre d'art sa suprême distinction.

§ 2. — *La laideur du frisson lyrique.*

Les Parnassiens, à la suite des romantiques, ont voulu réaliser la beauté de l'œuvre d'art. Mais quel est le principe de la beauté? Pour Musset, c'était le frémissement de la douleur : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. » Pour les Parnassiens ce fut au contraire le calme, la sérénité, l'impassibilité.

J'ai cité un jugement de Baudelaire sur la passion qu'il estimait trop familière, trop vulgaire. Mais en outre il la condamnait comme trop violente : « La passion est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire une note *discordante* dans le domaine de la beauté pure » (*loc. cit.*). C'est dans le même sens que Flaubert écrivait à Mme X... : « J'ai eu moi aussi mon époque nerveuse, mon époque sentimentale... autrefois j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la *beauté plastique des passions* » (*Corr.*, II-81). Baudelaire rapprochant Leconte de Lisle de Gautier disait : « Tous deux admirent le repos comme un principe de beauté » (*Réflexions sur mes contemporains*), et Gautier résumait ainsi l'esthétique de Leconte de Lisle : « Le poète à son avis devait réfléchir les choses sans intérêt dans ses vagues prunelles et leur donner avec un détachement parfait la vie supérieure de la forme » (Rapport sur la poésie française). Les Goncourt eux-mêmes, malgré leur frémissement nerveux, affirmaient avec les autres artistes que le repos est la beauté des vrais chefs d'œuvre : « Charles devait peut-être tout son caractère, ses défaillances comme ses passions à son tempérament, à son corps toujours souffrant. Peut-être aussi était-ce là qu'il fallait chercher le secret de son talent, de ce talent nerveux, rare et exquis dans l'observation, toujours artistique, mais inégal, plein de soubresauts et incapable d'atteindre au repos, à la santé courante des œuvres véritablement grandes et véritablement belles » (Ch. Demailly, p. 74).

Cette théorie de la Beauté explique le goût des Parnassiens pour la statuaire grecque. Déjà Mme de Staël, pourtant si peu artiste et si fermée à l'art antique, avait senti la beauté de ces

statues où ne courent pas les frissons : « La douleur de nos temps modernes... est ce qu'il y a de plus noble dans l'homme et de nos jours qui n'aurait pas souffert n'aurait jamais senti ni pensé. Mais il y avait dans l'antiquité quelque chose de plus noble que la douleur, c'était le calme héroïque, c'était le sentiment de sa force qui pouvait se développer au milieu d'institutions franches et libres. *Les plus belles statues des Grecs n'ont presque jamais indiqué que le repos* » (*Corinne*, VIII-2). On sait avec quelle piété Leconte de Lisle a célébré l'impassibilité de la Vénus de Milo :

Marbre sacré, vêtu de force et de génie
... Du bonheur impassible ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.

Le poète chérit cette statue qui n'est point la Vénus voluptueuse des antiques mythologies. La volupté, ce serait le frisson et l'émotion, ce serait par conséquent une atteinte à la beauté de la déesse « au port victorieux ». Flaubert écrivait cette tirade subtile et profonde : « J'ai entrevu, quelquefois, dans mes grands jours de soleil, à la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau, du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme ainsi supérieur à la vie... *Qui sait s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale* ? L'art grec n'était pas un art, c'était la constitution radicale de tout un peuple, de toute une race, du pays même : les montagnes y avaient des lignes tout autres et étaient de marbre pour les sculpteurs » (*Corr.*, II-90). Les Goncourt tracent ainsi le portrait de l'artiste Rémonville : « Il retournait toujours comme porté par le courant de tant de belles choses à la source immortelle, l'art grec. Il s'inclinait devant ces marbres où la divinité circule comme le sang, et les métopes du Parthénon étaient comme l'orient vers lequel il se tournait et s'agenouillait » (Charles Demailly, p. 174). Rémonville est Leconte de Lisle comme le prouve le passage : « Sa pensée se parfumait dans les livres sacrés de l'Inde, elle se fortifiait dans les philosophes antiques... »

Je trouve le même idéal de sérénité dans les évocations féminines du Parnasse. Pour Baudelaire, la beauté de la femme c'est le calme de l'allure, la sérénité mystérieuse du regard, « la splendeur des froides prunelles ». Le poète aime beaucoup ce mot *froid*; il parle des yeux de l'aimée qui sont « deux bijoux froids », et aussi de « ce regard profond et froid » qui fait la beauté des chats. Il fait dire à la Beauté qu'il symbolise dans une femme :

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre
...J'ai pour fasciner mes dociles amants
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles,
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles
... Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Ce dernier vers nous rappelle, dans Leconte de Lisle, la délicate vision d' « Épiphanie », cette mystérieuse apparition, près des fiords de Norwège, d'une jeune femme rose et blonde, légère comme un fantôme que ni les joies ni les tristesses de la terre ne paraissent avoir effleurée :

Elle passe tranquille en un rêve divin,
... Ses yeux ont la couleur des belles nuits du Pôle.
Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré
Du monde périssable où rien d'ailé ne reste.
Jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré
Ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste.

C'est ainsi que les Parnassiens rejetèrent le lyrisme romantique dont le frémissement leur paraissait contraire à l'art, à la vraie beauté. Ils rêvèrent d'un lyrisme plus doux, plus délicat, plus vraiment élégiaque, moins vulgaire et moins laid. Et pour y atteindre ils firent ce que Flaubert appelait dans sa Correspondance leur « éducation sentimentale ».

§ 3. — *La diminution du frisson lyrique et l' «impassibilité» du poète.*

Cette éducation sentimentale que conseillait Flaubert, on la

désigne souvent sous le nom d'impassibilité. Le mot est mal choisi. Les Parnassiens ne voulaient pas être impassibles, mais « olympiens » et c'est tout différent. Ils ne supprimaient pas en principe l'émotion, mais ils la voulaient calme, douce, purifiée de tout frémissement. Et voici par quel travail psychologique ils y réussirent.

D'abord — et avant tout — par le culte de l'Art, la contemplation de la beauté, et le travail littéraire. On y gagne une sérénité inconnue à la foule. « Le temps est passé du beau, écrivait Flaubert... De la foule à nous aucun lien... Mais comme chaque chose a sa raison et que la fantaisie d'un individu me paraît aussi légitime que l'appétit d'un million d'hommes et qu'elle peut tenir autant de place dans le monde, il faut, abstraction faite des choses et indépendamment de l'humanité qui nous renie, vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d'ivoire et là, comme une bayadère dans ses parfums, rester seuls dans nos rêves » (*Corr.*, II-92) . Il voulait être « un lézard se chauffant au grand soleil du beau ». De là, tous ces conseils qu'il donnait à son amie Mme X... : « Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes, les beaux couchers de soleil, les clairs de lune, les tableaux colorés, les marbres antiques, I-113... Travaille, aime l'art. L'Idée seule est éternelle, nécessaire, I-119... Aime plutôt l'art que moi. Adore l'Idée, elle seule est vraie, I-145... Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'Idée, I-195... Aimer l'Idée, la contemplation de l'immuable, I-153 ».

En outre les Parnassiens rattachèrent plus fortement que ne l'avaient fait les romantiques leurs émotions à des idées, ce qui était une excellente façon de moins les sentir en les généralisant. Ici, Vigny fut certainement un précurseur. Son symbolisme ne fut pas un artifice littéraire pour masquer sa personnalité : il n'est que trop facile de reconstituer l'âme du poète à travers les Moïse, les Jésus, les Samson de l'histoire. Leconte de Lisle avait raison de ne pas faire une grande différence entre la *Légende des Siècles* de Hugo et cette autre espèce de légende des siècles que sont les trois livres Mystique, Antique et Moderne de Vigny :

« Nos grands poètes ont rarement tenté de rendre intellectuellement la vie au passé... Moïse n'est qu'une étude d'âme dans une situation donnée » (Discours de réception à l'Académie). Ce n'était pas non plus à traduire le passé que visait Vigny. Son symbolisme fut, en même temps qu'un procédé plastique pour exprimer ses émotions, un moyen de les guérir et d'en corriger l'âpreté. En rattachant ses souffrances à des lois générales de la sensibilité humaine, il les dépouillait en partie de ce qu'elles avaient de trop tourmenté. Il transposait sa misère du cœur dans sa tête, et la mésaventure de Vigny trompé par sa maîtresse devenait un épisode de la lutte éternelle « entre la bonté d'homme et la ruse de femme ». Parfois cependant l'émotion était trop violente : elle débordait l'idée et Vigny retrouvait son frémissement lyrique. Il ne songeait nullement alors à déguiser son émotion, tant il avait horreur du mensonge : « Ce qui manque aux lettres c'est la sincérité... J'ai résolu de ne sacrifier jamais qu'à la conviction et à la vérité afin que cet élément de sincérité complète et profonde dominât dans mes livres et leur donnât le caractère sacré que doit donner la présence du vrai » (*Journal Intime*). Cette réserve faite, il est incontestable qu'il prêcha le calme, et que pour sa part il diminua son frémissement par les idées générales dont il pénétra ses misères.

Après 1850 les idées pénètrent de plus en plus dans la poésie lyrique. Les vrais thèmes de la nouvelle école ne sont plus guère comme au temps du romantisme les exaltations passionnées du cœur, mais les certitudes, les espérances ou les rêves de l'intelligence. Et certainement l'intelligence peut déterminer des inquiétudes aussi frémissantes que les pires angoisses du sentiment : par exemple, la dernière partie de l'invocation de Jésus à son père dans Vigny. Toutefois, de même que l'Art avait fini par communiquer à ses initiés une sérénité apaisante, il est évident que la science imprégnée de philosophie, endormit ou plutôt engourdit dans une espèce de léthargie les convulsions des cœurs tourmentés. Elle fut pour les âmes trop individualistes un élargissement de l'horizon à travers l'espace et le temps ; elle leur apprit la relativité de leurs misères et la stérilité de leurs

désespoirs. La nature et l'histoire furent d'excellentes maîtresses de sérénité : les « grands pays muets » et les « peuples morts » dont Vigny avait deviné, de sa *Maison du Berger*, le charme consolant, arrachèrent le poète à son exclusivisme jaloux. Un lyrique comme Leconte de Lisle, qui reflète dans ses « vagues prunelles » la longue procession des âges, a de fortes chances pour estimer à leur juste valeur les agitations de ses contemporains et surtout les siennes. Quand il retournait à ses antiques peuplades endormies, il sentait que la terre de son temps lui était légère. De là, le frémissement à peine perceptible de ses élégies. Il aime à reculer dans le lointain des âges chacune de ses émotions, comme si c'était quelque misère des peuples anciens. L'habitude de regarder le présent et surtout son présent comme sans importance dans la série des siècles lui fait entrevoir les accidents de sa vie « sous l'aspect de l'éternité ». Il semble qu'il n'ait plus de frémissement direct au contact de la vie. J'ai dit que son lyrisme faisait un bruit de très loin. Pour lui, à l'inverse de Lamartine, le présent semble devenir perpétuellement le passé.

La philosophie sur ce point compléta l'œuvre de la science, et non pas une philosophie spécialement, mais un ensemble d'idées philosophiques qui toutes agirent dans le même sens. D'abord l'idée de la Mort : non que la Mort n'ait été à notre époque comme dans tous les âges, et même un peu plus qu'à d'autres la « reine des épouvantements ». Elle fut à travers mille plaisanteries macabres, le seul thème lyrique un peu profond de Théophile Gautier. Celle qu'il nommait « l'hôtesse blanche et noire » hantait les rêveries de ses jours et les cauchemars de ses nuits (1). Il en fit sa Muse, et Baudelaire pareillement. Toutefois dans leurs pires angoisses je sens un motif d'apaisement. La Mort est terrible puisqu'elle détruit la vie, mais elle est consolante, parce qu'elle supprime les agitations de la vie. Elle seule peut donner l'impassibilité que nous cherchons en vain sur la terre. Elle est la déesse de la sérénité, non plus le spectre

(1) Voir toute la *Comédie de la Mort*.

hideux à la « voix caverneuse, à la poitrine ajourée » (1), mais la vierge pâle, la muse du divin Nirvâna :

Vierge aux beaux seins d'albâtre (2), épargne ton poète
... J'ai changé ton teint vert en pâleur diaphane
... Sous de beaux cheveux noirs j'ai caché ton vieux crâne
Et je t'ai fait la cour...
Je te consacrerai mes chansons les plus belles,
Pour toi j'aurai toujours des bouquets d'immortelles
Et des fleurs sans parfum

Même idée dans Baudelaire : « C'est la mort qui console, hélas! et qui fait vivre... C'est le portique ouvert sur les cieux inconnus » (3). Aussi le poète rêvant à la tranquillité des morts cherchera à réaliser dans sa vie le calme d'outre-tombe : pourquoi s'épouvanter puisque la mort finira les agitations de la vie, et que « la grande paix » nous gardera tout entiers? Le sentiment de la Mort fut pour Leconte de Lisle une raison d'être impassible et serein (4). Et ce qui le fut encore c'est son bouddhisme, toutes ses idées sur le mensonge des formes vaines, sur le « torrent des mobiles chimères », sur les misères des hommes qui ne sont pas plus réelles que tout le reste et qui sont le rêve d'un rêve dans un sommeil enchanté par les fantômes de Maïa...

Un poète philosophe (5) qui vers 1850 prêcha et réalisa l'impassibilité, c'est Victor de Laprade dans sa *Pysché* et dans ses *Odes et Poèmes* (6). Il est aujourd'hui très méconnu. Par son action très réelle sur Leconte de Lisle, il a fortement contribué à dégager le lyrisme du frémissement romantique. Il croyait que la vraie Beauté c'était la tranquillité, il conseillait au poète de « faire éclore et nourrir à la chaleur douce et continue que répand la *beauté calme et sereine*, c'est-à-dire la vraie beauté

(1) *Comédie de la Mort*, p. 12.
(2) *Ibid.*
(3) *Mort des pauvres.*
(4) Cf. *Illusion suprême* : *Vent froid de la Nuit*, etc.
(5) On ne parle presque jamais de Laprade : il paraît *étouffé* entre Vigny et Leconte de Lisle. Je lui ai fait sur deux ou trois points une place importante qu'il me semble mériter. Si Leconte de Lisle doit quelque chose à Vigny, il doit encore plus à Laprade (voir ici et au chapitre suivant).
(6) *Psyché* et *Odes et Poèmes* réunis en un seul volume. Les citations que j'en ferai sont prises à la troisième édition (chez Michel Lévy).

cet enthousiasme intime, patient, car il est éternel qui est l'essor même de l'âme » (1). Il jugeait très sévèrement la violence du lyrisme romantique : « Il y eut dès le commencement (2) dans cette école romantique qui nous restera toujours chère, une malheureuse tendance à faire dominer dans la peinture de l'homme d'abord la sensibilité sur la raison et l'activité morale puis l'imagination toute seule sur la sensibilité, enfin à remplacer les passions par le spectacle des symptômes physiologiques qui sont... la forme extérieure, mais non la réalité, la substance du sentiment. » C'est donc, au nom d'un individualisme à la fois esthétique et moral qu'il se refusait à voir dans la passion le principe de la distinction de l'âme, la source de la vraie poésie. Il disait qu'une poésie tourmentée n'exprimait pas ce qu'il y a de plus intime dans la vie morale mais qu'elle relevait du « tempérament (beaucoup plus que de l'âme elle-même) » (3) c'est-à-dire de la physiologie. Il a très bien vu que sous des apparences sentimentales, une telle poésie était voisine du sensualisme et que son faux air d'idéalisme cachait mal le grossier réalisme de la sensation brutale. Il expliquait par là son action si évidente sur un public « qui n'a que des yeux et des oreilles, et pour toute conscience et critérium un tempérament plus ou moins nerveux, bilieux ou sanguin » (4). Agir violemment sur les yeux par des couleurs voyantes, sur les oreilles par une musique assourdissante, et sur le cœur par le frémissement lyrique, n'est-ce pas le même « culte exclusif (5) de tout ce qui frappe les sens », de tout ce qui est par conséquent grossier et peu distingué? Laprade comme les Parnassiens proclame que le moyen de fuir la vulgarité, c'est d'atteindre à la sérénité. Pour y arriver, il vante et il pratique la philosophie de l'Idéal, l'amour du « vrai, du beau et du bien ». De là cet aveu : *La passion ne devient poétique en matière d'art que par sa combinaison avec l'intelligence* (Préface,

(1) Préface, p. 35.
(2) Page 26.
(3) Page 26.
(4) P. 27.
(5) P. 27.

p. 30). Dans la Préface des *Odes et Poèmes*, adressée à la mémoire de Barthélemy Tisseur, il louait ainsi son ami : « Vous saviez nous conduire dans les vastes régions de la pensée... Vous habitiez par avance cette sphère plus pure : votre âme était dirigée tout entière vers les idées éternelles... Vous êtes entré dans l'Idéal comme dans une demeure bien connue... Chaque idée qui s'élève dans mon sein contient quelque chose de vous » (p. 176, 177). Et il terminait par cette *élévation* : « Dans l'aurore de la vie nouvelle, nous irons tous deux aux clartés du soleil idéal nous abreuver à ces sources d'inépuisable poésie que nous cherchions en vain au pied des plus grands chênes et des plus hautes montagnes » (p. 178). En des vers très purs, un peu froids, moins lumineux que polis, baignés de cette douce lumière comme on en voit sur les toiles de Puvis de Chavannes, il a célébré l'Idéal, la sphère sereine d'où viennent toutes les harmonies, « les blanches vertus » ... « les aveux charmants » des amoureux, la Grâce, la Beauté, l'Amour et l'Art (1). Laprade est platonicien : il croit à la préexistence des Idées sur les formes (2) ; il célèbre Platon comme son maître et son guide (3) « poète entre les sages... hiérophante, ô prêtre » (4); il revoit ces journées de Sunium où les disciples du philosophe buvaient « le breuvage du vrai dans la coupe du beau » :

Je vous vois, ô vieillard, assis sous les portiques
Et marchant lentement sous les platanes verts
Et sur un lit d'ivoire en ces festins antiques
Où coulaient à la fois le nectar et les vers.

... Les disciples drapés de leur manteau de laine
Dans les myrtes en fleurs se groupant au hasard

(1) Les graines de nos fleurs ont mûri dans ce monde,
L'art est un rameau né de sa sève féconde.
Là-haut furent cueillis, sur les prés en émail,
Le mystique rosier qui flamboie au vitrail,
L'acanthe et le lotus... (*Psyché*, invocation.)

(2) ... Là que toute harmonie a résonné d'abord
Avant qu'un luth mortel en répétât l'accord. (*Id.*)

(3) Là ton âme, ô Platon, par le vrai beau guidée,
Remontant d'un coup d'aile au séjour de l'Idée...

(4) *Odes et Poèmes* : Sunium.

Recevaient en leurs cœurs, muets et sans haleine
Le baume qui coulait des lèvres du vieillard.

Sunium! Sunium! as-tu fait à sa place
Fleurir un laurier-rose ou quelque arbre inconnu?
As-tu plus de parfums pour la brise qui passe?
Tes échos chantent-ils depuis qu'il est venu? (1)

Le platonisme lui a inspiré l'idée de Psyché, l' « ascension » de l'âme déchue qui aspire à remonter au séjour de la pure lumière et qui satisfait, par la possession de la Vérité et de l'Idéal, cette curiosité qui jadis causa sa chute (2). Dans ses élévations « mystiques et symboliques » le poète trouvait la sérénité : il corrigeait par le culte de l'Idéal le frémissement de ses passions : il se sentait vraiment lui-même dans l'impassibilité, dans le calme olympien de son intelligence. Il renonçait à la fonction sociale telle que les romantiques l'avaient comprise, cette action qui « excite la sensibilité nerveuse sans toucher à l'âme, sans éveiller une idée » (p. 30). Il voulait non pas exciter les nerfs mais élever l'âme : « Tendre constamment à élever, à fortifier l'âme aux dépens de tout ce qui n'est pas elle, l'exciter à l'amour du beau, même sans indiquer à son activité un but précis dans le milieu social, n'est-ce pas préparer l'homme à l'action » (3)? Son impassibilité, ce fut le culte de l'Art comme chez les Parnassiens, ou d'une manière plus large la contemplation de l'Idéal, et ce fut aussi l'amour de la Nature dans sa force tranquille et sereine : mais c'est un point que nous retrouverons.

Chez d'autres enfin l'impassibilité sortit de l'analyse morale. Le frémissement du poète s'assoupit dans cette observation très nuancée des replis du cœur. C'est l'analyse qui favorisa vers 1850 le passage du lyrisme enthousiaste et désespéré, toujours

(1) Il y a certainement dans ces poésies un air grec. Laprade était sévère pour Chénier quand il écrivait que Chénier n'avait pris à la mythologie grecque que « des noms harmonieux » (p. 2). Mais après Chénier ce qu'il y a de plus grec dans notre poésie, ce sont certains couplets de Laprade. J'ajoute que ces strophes de quatre vers et ces interrogations font pressentir Leconte de Lisle.

(2) Dans la chute de Psyché il y a d'incontestables souvenirs d'*Eloa* et même des souvenirs de vers. Le vers de Vigny : « Qu'êtes-vous devenus, jours de paix, jours célestes » devient : « Charme des anciens jours qu'êtes-vous devenu? » Si c'était le lieu on multiplierait les rapprochements.

(3) Page 29.

oratoire et vibrant à l'élégie mélancolique, mais repliée et douce. Sainte-Beuve fut ici un précurseur avec ses « peintures d'analyse sentimentale ». Quelques-uns de ces poèmes sont déjà des « Vaines Tendresses » non seulement par le sentiment mais par le « timbre » :

Rien excepté l'aimer, l'adorer en silence,
Le soir quand le zéphir plus mollement balance
Les rameaux dans les bois,
Suivre de loin ses pas sur l'herbe défleurie,
Épier les détours où fuit sa rêverie,
L'entrevoir quelquefois... (1)

Son idéal du poète lyrique « tendre et rêveur », son goût bien connu pour l' « élégie d'analyse » et pour la « rêverie dans l'art » tout cela était une forme de cette insatiable curiosité que Sainte-Beuve portait sur l'âme comme sur la vie, et sur son âme comme sur l'âme des autres (2). Il indiquait à Hugo (3) comment cette poésie d'analyse pouvait être un assoupissement préparant le sommeil complet du cœur. Réagir ainsi contre l'exaltation romantique, ce n'était pas banal vers 1830. Si le pittoresque bourgeois de M. Coppée est déjà indiqué dans *J. Delorme*, j'y trouve aussi le genre intime à la manière de M. Sully-Prudhomme.

Ainsi diminuait le frémissement lyrique des romantiques. Le lyrisme ne disparaît pas encore, il reste très personnel dans sa placidité, puisqu'il est un écho de l'âme du poète. Mais bientôt il va cesser d'exister, et cela juste au moment où il paraît le plus personnel dans cette forme sereine.

§ 4. — *L'individualisme dans la disparition du lyrisme même serein.*

D'après ce que nous avons cité jusqu'ici de l'esthétique par-

(1) *Le dernier Vœu*. Cf. la poésie si fine, si pénétrante : « Toujours je la connus... »

(2) Il a réuni tous ces goûts dans une seule phrase qui en montre l'unité : « Je me suis essayé dans ce genre de poème et j'ai tâché d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près. » (*Pensées de J. Delorme.*)

(3) Préface des *Consolations*.

nassienne, on voit qu'il est inexact de dire que vers 1850 le lyrisme ait brusquement disparu pour céder la place à une littérature objective. Le lyrisme romantique ne meurt pas d'un seul coup : il se transforme en une élégie plus douce dans le ton, moins banale dans les impressions. Le principe de ce lyrisme, ce n'est plus le cœur ou la passion comme disaient les romantiques. Il faut à la vraie poésie une inspiration moins vulgaire et plus sereine. Flaubert l'appelle « la flamme de l'Idée ». Il disait : « Je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion. Non! non! La Poésie ne doit pas être l'*écume du cœur* (*Corr.*, II-395) ... Musset n'a jamais séparé la poésie des sensations qu'elle complète. La musique selon lui a été faite pour les sérénades, la peinture pour le portrait... *Les nerfs, le magnétisme, voilà la poésie.* Non, elle a une base plus sereine » (II-81). Remarquez encore cette définition : « Les grandes passions, je ne dis pas les turbulentes, mais les hautes, les larges... » (II-398). Il était si ennemi de l'exaltation sous toute ses formes qu'il en arrivait à se défier même du frémissement qui agite l'artiste lorsqu'il sent en lui le mystérieux travail de l'inspiration : « Il faut se méfier de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent qu'une *exaltation* factice » (I-187). Toutes les fois qu'il se sentait possédé par le démon de l'art, il avait peur que sa sérénité d'artiste n'en fût troublée. Il proclamait que l'écrivain — et surtout le lyrique — devait être maître de son coursier, et il eût traité de folie la course de Mazeppa : « Méfions-nous de cette espèce d'échauffement qu'on appelle l'inspiration et où il entre souvent plus d'émotion nerveuse que de force musculaire. Dans ce moment-ci par exemple, je me sens fort en train, mon front brûle, les phrases m'arrivent... Mais je connais ces *bals masqués* de l'imagination d'où l'on revient avec la mort au cœur... Tout doit se faire à froid, posément » (*Corr.*, II-175) et encore : « Mercredi dernier, j'ai été obligé de me lever pour aller chercher mon mouchoir de poche; les larmes me coulaient sur la figure... Dans cette émotion les nerfs après tout avaient plus de place que le reste. Il y en a dans cet ordre de plus élevées : ce sont celles où l'élément sensible n'est pour rien » (II-90). Baudelaire voulait

que le lyrique chantât « les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie ». Il appelait cette inspiration nouvelle l'enthousiasme : « *L'enthousiasme bien différent de la passion...* Le cœur contient la passion, l'imagination seule contient la poésie (*Art romantique* : article sur Gautier). » Et Gautier à son tour interprétait ainsi les idées de Baudelaire qui étaient les siennes : « Le principe de la poésie est l'aspiration humaine vers une beauté supérieure et la manifestation de ce principe est dans un *enthousiasme tout à fait indépendant de la passion* qui est l'ivresse du cœur » (Préface *des Fleurs du Mal*). Ce mot d'enthousiasme, Laprade l'emploie à son tour pour caractériser l'aspiration sereine à l'idéal : « L'enthousiasme est l'essor de l'âme (Préface, p. 35)... Par la sensibilité, l'imagination, l'intelligence, on goûte la beauté dans les objets particuliers mais par cette faculté qui contient à la fois l'intelligence, la sensibilité, l'imagination on aspire à l'idéal. » Il plaçait le principe de la vraie poésie non dans le cœur mais dans l'*Ame* et il opposait l'enthousiasme à la passion : « La passion, dans son essence même et sous une forme supérieure à celle que lui donne un grossier réalisme, la passion est ce qu'il y a de moins humain dans l'homme. Les *emportements physiologiques* nous sont communs avec tout ce qui est doué de la vie animale » (p. 30). Toutes ces réflexions ont le même sens. Elles condamnent le lyrisme sentimental et passionnel qui n'exprime pas ce qu'il y a de plus personnel dans l'homme. C'est un jeu des nerfs, dit Flaubert, c'est un emportement physiologique, écrit Laprade. Le vrai lyrisme a une inspiration plus sereine où n'entre rien qui vienne du cœur ou des nerfs. Le Poète ne doit jamais exprimer la passion qui relève de la vie animale : il doit se distinguer de la foule par des sentiments plus élevés et plus purs.

Toutefois il est possible d'aller plus loin dans le sens de l'individualisme. C'est être évidemment très personnel que d'exprimer des sentiments individuels, mais c'est l'être davantage que de les garder pour soi. Les Parnassiens voulurent ne pas livrer au public leurs émotions : plus que la pudeur de la

confession, ils eurent l'orgueil du silence. Sur ce point tout spécial, l'influence de Byron sur le romantisme fut assez profonde. On la trouve surtout chez les petits romantiques. Ernest Fouinet, auteur de *Roch le Corsaire*, publia en 1832 un roman la *Strega* où je trouve cette curieuse apologie du silence : « Rien n'est sublime, imposant, effroyable comme le silence ; c'est le silence qui produit les terreurs de la nuit ou l'involontaire effroi qu'on éprouve dans un cimetière. Tout orage est précédé de silence ; le ciel et la terre sont muets avant l'ouragan. L'on adore Dieu en silence, en silence on l'implore ; c'est la solitude et le calme de son temple qui en font la majesté redoutable. Si le silence du ciel nocturne, si le silence des morts nous épouvante, que sera-ce donc que le silence des vivants ? Le silence des vivants endormis nous communique la sensation de calme qu'ils éprouvent. Ils ne font que rêver, mais le *silence des vivants dont l'œil reste ouvert donne un sentiment de terreur* pareil à celui qu'inspire le mystère de l'avenir et de la vie future. Quelles pensées minent et rongent ces hommes qui restent muets de longues heures au milieu du bruit? Ce sont des pensées solennelles, qu'elles soient divines ou infernales. *On révère l'homme taciturne parce qu'il inquiète.* C'est par le silence que les prêtres de l'antiquité se préparaient aux divins sacrifices ou aux rites mystiques, c'est par le silence que les chevaliers se préparaient aux grandes choses de la chevalerie, c'est dans le silence que le magicien s'initiait aux hautes sciences et aux ténébreuses opérations. *Par le silence on se rend redoutable parce qu'on s'isole des hommes.* » Les Parnassiens furent impersonnels par réserve hautaine. M. Faguet dit justement de Flaubert : « Il est impersonnel parce qu'il est distant » (*Flaubert*, p. 37). Si le langage en dit trop peu à ceux qu'on aime, il en dit trop aux indifférents. Flaubert a souvent exprimé son horreur de la confidence : « L'extrémité de mes sentiments a une pointe aiguë qui blesse les autres et moi-même aussi quelquefois... Je n'aime pas à ce que mes sentiments soient connus du public et qu'on me jette ainsi à la tête dans les visites mes passions en manière de conversation. J'ai été jusqu'à plus de vingt ans où je rougissais comme

une carotte quand on me disait : N'écrivez-vous donc pas? Tu peux juger par là de ma pudeur vis à vis des autres sentiments. Je sens que je t'aimerais d'une façon plus ardente si personne ne savait que je t'aimasse, II-383... Où as-tu vu que je prends le sens de certains sentiments que je n'éprouve pas? Et d'abord je te ferai observer que je les éprouve, j'ai le cœur humain... Mais que je sois écorché vif plutôt que d'exploiter cela en style ! » II-355. Déjà Sainte-Beuve avait dit : « On ne peut toujours se distribuer soi-même au public dans sa chair et dans son sang et après l'indiscrétion naïve des premiers aveux, après l'effusion encore permise des seconds, il vient un âge où la pudeur redouble pour ce qu'on a une troisième et dernière fois exprimé » (Préface des *Pensées d'août*). Leconte de Lisle criait son horreur du lyrisme, en même temps que Flaubert, dans un poème célèbre :

Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !
... Je ne livrerai pas ma vie à tes huées
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

(*Les Montreurs.*)

C'était donc la mort du lyrisme sous toutes ses formes, mais ce n'était pas la condamnation du « moi ». Bien au contraire, en renonçant à la littérature lyrique, les Parnassiens se croyaient très personnels. L'abandon de toute poésie fondée sur la confession du sentiment leur parut être une forme très distinguée de l'individualisme.

Mais en même temps ils justifiaient l'art « impersonnel », par des raisons plus subtiles encore d'un individualisme dédaigneux.

§ 5. — *Le triomphe de la personnalité dans l'art dit « impersonnel » : la poésie et l'individualisme des sensations.*

Parmi les jugements de Flaubert sur Musset, il en est deux ou trois qui dépassent le poète des *Nuits* pour viser toute espèce

de littérature lyrique : « Musset n'a cru ni à *lui* ni à son art, mais à ses passions (*Corr.*, II-110)... La *personnalité sentimentale* sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise une bonne partie de la littérature contemporaine. Que de sentiment ! que de sentiment ! que de tendresses, que de larmes ! Il n'y aura jamais eu de si braves gens ! » (II-395). Si Flaubert condamnait ainsi la personnalité sentimentale, c'est qu'il en connaissait une autre plus distinguée, plus rare que toutes les distinctions de l'art romantique : « Il n'y a rien de plus faible que de mettre en art des sentiments personnels. Suis cet axiome pas à pas et tu verras ; tu verras comme *ton horizon s'agrandira.* Tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi-même : cela réussit une fois dans un cri », II-75. Mais quelle était pour Flaubert sa vraie personnalité? « Tu me dis que je n'ai t'ai pas initiée à ma vie intime, à mes pensées les plus secrètes. Sais-tu ce qu'il y a de plus intime, de plus caché dans tout mon cœur, et ce qui est le plus *moi dans moi :* ce sont deux ou trois pauvres idées d'art couvées avec amour », I-155. Voici par quelles subtilités psychologiques les poètes parnassiens essayèrent de prouver que rien n'est plus personnel que l'art impersonnel. Ils croyaient que l'artiste ne devait chercher qu'à refléter les splendeurs de l'uninivers et que la soumission au modèle était la grande règle de l'esthétique. Flaubert avait dit : « L'art est une représentation et nous ne devons penser qu'à représenter; il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond » (1). Leconte de Lisle répétait dans le même sens que le poète « devait réfléchir sans intérêt les choses humaines dans ses vagues prunelles » (2) ; et l'on connaît le mot de Gautier : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe. — L'artiste serait donc comme une plaque sensible impressionnée par le monde : autant dire qu'il ne serait plus lui-même. — Pas du tout : il sera beaucoup plus personnel ainsi que s'il était un élégiaque même serein et olympien. N'est pas miroir qui veut.

(1) *Corr.*, II, 132.
(2) Cité par Gautier : *Rapport sur la Poésie française.*

Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe : cela veut dire que le monde extérieur n'existe pas pour tous les hommes. Et c'est bien ce qu'ont pensé les Parnassiens. Ils se jugeaient supérieurs et différents parce qu'ils savaient découvrir autour d'eux les splendeurs des couleurs et des lignes qui échappent toujours aux regards des simples et des bourgeois. Baudelaire trace ainsi le portrait d'un observateur (1) : « Peu d'hommes sont doués de la faculté de voir... Les choses renaissent sur le papier naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. » Les frères de Goncourt écrivent : « Apprendre à voir est le plus long apprentissage pour les Arts » (2), et on lit dans Charles Demailly (3) : « Revu Masson (4) au bureau... il me dit : Ici, ils sont enragés contre votre article, et cela tient simplement à une chose, c'est que le sens artiste manque à une infinité de gens, même à des gens d'esprit. *Beaucoup de gens ne voient pas.* Par exemple, sur vingt-cinq personnes qui passent ici, il n'y en a peut-être pas deux qui voient la couleur du papier... Maintenant si avec ce sens artiste vous travaillez dans une forme artiste, oh ! alors vous n'êtes plus compris du tout... Mais ça m'est égal... Toute ma valeur — ils n'ont jamais parlé de cela — c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe. » Lorsque Flaubert conseillait à ses disciples la soumission au modèle, il n'entendait pas désigner une soumission passive ; il savait trop bien que le don de voir n'était pas dévolu au premier venu : « Il ne t'a manqué que la patience jusqu'à présent... Aie en vue le modèle » (5). Cette idée se précise dans les conseils qu'il donne à son filleul Maupassant ; il lui recommande de se

(1) *Art Romantique* : Le peintre de la Vie moderne.
(2) *Journal des Goncourt*, III, 16.
(3) *Charles Demailly*, p. 84.
(4) Masson est Théophile Gautier.
(5) *Corr.*, II, 132. Vigny avait déjà dit dans son Journal : « Voir est tout pour moi... L'art est la vérité choisie. Si le premier mérite de l'art n'était que la peinture exacte de la vérité, le panorama serait supérieur à la *Descente de Croix.* »

placer en face de l'objet jusqu'à ce que le détail « distinctif » lui saute aux yeux.

Ainsi se trouvait réintégrée dans la peinture objective de l'univers la personnalité de l'artiste, bien différente de la personnalité sentimentale. Les Parnassiens ont cru qu'après l'individualisme des sentiments pouvait apparaître un individualisme des sensations. Il leur sembla qu'une œuvre descriptive et réaliste était plus « personnelle » que la plus intime des élégies et qu'elle exprimait moins l'univers que la *façon dont cet univers avait été saisi et interprété par une âme d'artiste*. Ils cherchèrent des sensations rares et raffinées. Ils demandèrent à l'univers des perceptions de coloris et de relief : ils furent en littérature des peintres et des sculpteurs. Quelques-uns comme Gautier prirent plaisir à noter les aspects du monde par des rapprochements imprévus et tout personnels avec des toiles et des marbres (1). D'autres cherchèrent à se distinguer par la notation des sons (2) ou des odeurs (3). Ils continuèrent à être des poètes subjectifs, en prenant leurs inspirations non plus comme les romantiques dans le sentiment, mais dans l'imagination plastique ; ils notèrent les impressions que la vie faisait non plus sur leurs âmes mais

(1) Cf. dans Albertus : « Dans un vieux bourg flamand tel que les peint Téniers », etc. Procédé constant dans le *Journal* des Goncourt. Tel paysage est un Watteau, telle femme entrevue un Fragonard. Les Goncourt se rendaient compte de cette obsession : « Une chose bien caractéristique de notre nature c'est de ne rien voir dans la nature qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art. Voici un cheval dans une écurie : aussitôt une étude de Géricault se dessine dans notre cervelle ; et le tonnelier frappant sur une futaille dans la cour voisine nous fait revoir un lavis à l'encre de Chine de Boissière » (*Journ.*, I, 326).

(2) Hugo ramenait à la vue les sensations de l'ouïe : « Les dentelles du son que le fifre découpe ». Mais on s'intéressera au son pour lui-même. Ainsi, dans Rodenbach le son des cloches, l'étouffement des pas, les bruits de Bruges-la-Morte. Obermann disait déjà (p. 146) : « C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique... on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend... Les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes. Je n'ai point vu de tableau des Alpes qui me les rendît présentes comme le peut faire un air vraiment alpestre » (p. 146).

(3) Ainsi Baudelaire (*Parfum exotique*, *la Chevelure*, *le Flacon*). Obermann disait encore (p. 423) : « Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses... Tout peut être symbole, mais les odeurs sont plus pénétrantes [que les couleurs] sans doute parce qu'elles sont plus mystérieuses. »

sur leurs sens. C'était une façon de rester personnels. S'ils eurent l'air d'être plus impersonnels que les romantiques, c'est qu'ils avaient dit trop de mal de la personnalité sentimentale pour qu'on ne crût pas qu'ils en voulaient à toute espèce de personnalité, et c'est aussi qu'une sensation diffère moins de son objet qu'un sentiment et a l'air plus impersonnel. Mais les Parnassiens ne s'y trompaient pas. Et leur impersonnalité descriptive était une séparation de plus en plus marquée avec la foule. Le mot de Gautier : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe » est un cri d'individualisme triomphant, aussi intense et moins désolé, que les orgueilleuses confessions de René à Célesta : « Ne crois pas que je sois un homme comme les autres. »

§ 7. — *La personnalité de l'âme dans l'impersonnalité de l'œuvre (suite). — L'esthétique du roman.*

Cet épanouissement de la personnalité de l'artiste dans une œuvre impersonnelle apparaît mieux encore dans les théories sur le roman. Pour Flaubert, l'esthétique du roman impersonnel s'appuya sur des raisons morales et individualistes très sérieuses.

Flaubert a toujours dit que le romancier ne devait rien mettre de lui-même dans ses œuvres : « Il faut par un effort d'esprit se transporter dans les personnages et non les attirer à soi, III-331... Mes personnages imaginaires m'affectent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux, III-249... Quant à dire mon opinion sur les personnages que je mets en scène, jamais. Est-ce que le bon Dieu l'a dite, son opinion? L'art est une autre nature. Rien de ce qui est ma personne ne me tente. Nos joies comme nos douleurs doivent s'absorber dans notre œuvre », II-302. Mais dans ce renoncement de sa personnalité d'homme, Flaubert sentait s'épanouir sa personnalité d'artiste. Il jouissait de cette facilité peu banale à pouvoir se renoncer lui-même et à vivre l'existence des personnages que son imagination créait : « Quand j'écrivais

l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner, III-349... C'est une délicieuse chose que de ne plus être soi, mais de circuler dans la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne [allusion à la promenade de Rodolphe et d'Emma Bovary]... *Quand je rumine après les avoir senties ces jouissances-là*, je serais tenté de faire une prière de remerciements au bon Dieu si je savais qu'il pût m'entendre. Qu'il soit donc béni pour ne pas m'avoir fait naître marchand de coton, vaudevilliste, homme d'esprit. Chantons Apollon comme aux premiers jours, aspirons à pleins poumons le grand air froid du Parnasse, frappons sur nos guitares et nos cymbales », II-359. Flaubert abdiquait très personnellement, et avec le plus grand mépris pour la foule, sa personnalité d'homme.

D'ailleurs cette personnalité d'homme ne disparaissait pas complètement dans la création littéraire. Il créait ses personnages avec son imagination d'artiste, mais il les pénétrait aussi de ses expériences sentimentales : « Je me suis mal exprimé, écrivait-il à la lyrique impénitente qu'était son amie G. Sand, en disant qu'il ne fallait pas écrire son cœur : j'ai voulu dire, ne pas mettre sa personnalité en scène... Il faut, par un effort d'esprit se transporter dans les personnages », III-331. Il imagina la *transposition des sentiments*. Il estimait que toute émotion intime devait se traduire dans une création impersonnelle pour acquérir un caractère de généralité et par suite d'éternité : « Adieu, et pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif, II-302... La fable des *Deux Pigeons* m'a toujours plus ému que tout Lamartine... Mais si La Fontaine avait dépensé d'abord sa faculté aimante dans l'exposition de ses sentiments personnels, lui en serait-il resté suffisamment pour peindre l'amitié de deux oiseaux? Prenons garde de dépenser nos petites monnaies en pièces d'or », II-396. Cette théorie est nette ; l'art impersonnel, et

surtout l'art du roman lui semblait la seule forme littéraire capable d'assurer l'éternité de la personnalité sentimentale de l'artiste. La généralité de la description, c'était l'immortalité de l'âme de l'écrivain, l'embaumement et la conservation du moi sentimental qui se serait flétri et décomposé dans la confession directe. De là cette habitude pour Flaubert d'interpréter ses émotions non plus en homme mais en artiste. Il écrivait de son ami Louis Bouilhet, dans une Préface à ses poésies : « Les émotions de sa vie lui paraissaient comme transposées pour l'emploi d'une illusion à décrire. » Et lui-même retrouvait en lui le même instinct : « Rien de ce qui est ma personne ne me tente... *Les choses que j'ai le mieux senties s'offrent à moi transposées* dans d'autres pays et éprouvées par d'autres personnes : je change ainsi les maisons, les costumes, le ciel », II-302. Il assurait par des créations impersonnelles l'éternité de ses sentiments.

Il est vrai que cette « transposition » ne semble pas l'avoir pleinement satisfait. Il a souvent regretté que sa nature lyrique et romantique se reflétât trop dans ses œuvres : « Je me suis toujours mis dans ce que j'ai fait », II-81. Voilà un cri qu'il a souvent poussé avec mélancolie. Il eut l'idée de créer ses personnages de toutes pièces, sans y rien mêler de son cœur. Ici encore sa personnalité triomphe. Tout jeune il écrivait : « Suffit-il d'être possédé d'un sentiment pour l'exprimer? Y a-t-il une chanson de table qui ait été écrite par un homme ivre? *Il ne faut pas toujours croire que le sentiment soit tout...* Tout cela est pour dire que les femmes qui ont tant aimé ne connaissent pas l'amour pour en avoir été trop préoccupées » (16 août 1846). Cette impression de jeunesse resta une théorie d'art et une règle de vie. Flaubert pensa assez généralement que pour peindre une passion avec vérité, un romancier devait, autant que possible, ne pas l'éprouver lui-même, mieux encore ne jamais l'avoir éprouvée, parce que tout souvenir d'un sentiment équivaut à une résurrection de la personnalité lyrique : « *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* », II-81, et encore : « La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. » Ainsi Flaubert, que

nous avons vu condamner la confession lyrique répudiait même la transposition des sentiments. L'auteur qui transpose ne peut jamais dépouiller complètement le frémissement de la passion. La transposition garde trop l'empreinte de l'âme de l'auteur : c'est un symbolisme où triomphe le moi lyrique avec ses convulsions. « Je me suis trop ressouvenu » disait Flaubert. L'œuvre d'art, en même temps que la Beauté, doit réaliser la Vérité. Or la Vérité c'est l'ensemble des caractères généraux et permanents, c'est ce qui n'est pas relatif, c'est ce qui est éternel, c'est le « détail distinctif » dans les choses, et c'est dans la peinture des caractères la création la moins individuelle qu'on puisse donner. Or si l'auteur éprouve ou a éprouvé le sentiment qu'il représente dans son roman, il l'éclaire d'un reflet éphémère de son moi : « Moins on sent une chose plus on est apte à l'exprimer comme elle est, *comme elle est toujours en elle-même dans sa généralité et dégagée de tous ses contingents éphémères.* » Boileau disait : « Pour m'arracher des pleurs il faut que vous pleuriez. » — Détestable, reprend Flaubert, qui juge ainsi qu'il suit le roman de *Graziella* (1) : « Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire... Cela eût exigé une indépendance de personnalité que Lamartine n'a pas, ce coup d'œil de la vie, cette vue du vrai qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion... Avant la pièce de vers finale, il a soin de nous dire qu'il l'a écrite d'une seule haleine et en pleurant... Quel joli procédé poétique ! » — Mais s'il est mauvais de pleurer, n'est-il pas bon d'avoir pleuré ? Et si, pour bien peindre une passion, il ne faut pas du tout l'éprouver au moment où l'on écrit, n'est-il pas excellent de l'avoir autrefois éprouvée ? On n'a plus le frémissement du passé et l'imagination de l'artiste peut travailler dans l'engourdissement du cœur. On sera d'autant plus vrai, semble-t-il, qu'on travaillera sur une réalité vivante qui est l'ensemble des souvenirs personnels ; et cette vérité sera d'au-

(1) *Corr.*, II-94. On voit que Flaubert et l'école parnassienne appliquent spécialement à l'artiste les idées exposées par Diderot dans le Paradoxe sur le comédien : mais il y a cette immense différence que les Parnassiens cherchent à établir la personnalité de l'écrivain dans l'impersonnalité de l'œuvre.

tant plus générale et complète que ces souvenirs seront assez lointains pour donner à l'auteur l'illusion qu'il observe une âme étrangère. — Pas du tout, reprendrait Flaubert. Une âme ne peut pas ainsi se détacher de son passé. Les souvenirs auront fatalement quelque accent personnel, et ce ne sera plus cette vérité générale des sentiments à laquelle doit viser tout romancier. Il faut ne pas éprouver ce que l'on veut peindre. Il faut ne l'avoir jamais éprouvé. A toutes les autres raisons déjà indiquées ne faveur de la sérénité de l'âme, le romancier réaliste doit joindre celle-ci : il ne peut peindre les passions avec vérité que s'il est lui-même un impassible et un olympien. La personnalité frémissante est trop « relative »; exemple : *Graziella* de Lamartine ; la personnalité transposée dans le symbole est plus générale mais encore trop éphémère ; exemples : les figures de Vigny ; les souvenirs d'un passé lointain et presque endormi sont d'une généralité plus complète que la « transposition » mais gardent encore trop un accent personnel. Il ne faut donc ni émotions directes, ni transpositions, ni souvenirs. On ne peut représenter les passions dans leur généralité, c'est-à-dire dans leur vérité que si on ne les a jamais ressenties.

Que faut-il donc faire? Observer ces mêmes passions chez les autres? Oui, sans doute : « L'art est une représentation de l'univers. » L'imagination de l'artiste doit refléter non seulement les formes et les couleurs du monde visible, mais encore les sentiments et les passions des hommes. Or, c'est dans ce dernier reflet que Flaubert retrouvait la personnalité triomphante de l'artiste. N'est pas miroir qui veut pour reproduire la beauté de l'univers. Mais combien n'est-il pas plus difficile d'interpréter ce monde invisible qui est le cœur humain? Et si Gautier triomphait d'être un de ces artistes pour qui le monde extérieur existe, Flaubert goûtait la volupté de refléter et de comprendre le « monde intérieur » des gens qu'il coudoyait, et de saisir là, comme dans la nature physique, ce qu'il appelait le « détail distinctif » invisible pour tous les autres. Mais ce « reflet » des âmes ne lui était pas toujours possible, surtout quand il écrivait un roman historique : « Ce qui me turlupine, disait-il de

Salambô, c'est le côté psychologique de mon histoire. » C'est pourquoi il fit triompher sa personnalité d'artiste dans la célèbre théorie de l'Imagination sentimentale.

J'ai cité de lui la curieuse phrase : « Moins on sent une chose plus on est apte à l'exprimer » mais je ne l'ai pas achevée. Flaubert disait donc : « ... plus on est apte à l'exprimer *mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir.* » Voilà un cri d'orgueil à propos des émotions de l'âme qui vaut le mot de Gautier sur le monde extérieur. Mme X... n'avait pas tort de dire à Flaubert « qu'il prenait en artiste le sens de certaines émotions » qu'il ne ressentait pas. Il croyait qu'il était dangereux de connaître les passions pour les bien peindre. Il croyait surtout que c'était inutile. Le véritable artiste à ses yeux était celui qui avait le don de l'imagination sentimentale. Il n'était pas seul de son avis. Baudelaire écrivait : « La sensibilité du cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire en ce cas. *La sensibilité de l'imagination* est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément » (*Art romantique* sur Gautier). Et les Goncourt font dire à Ch. Demailly par le poète Boisroger : « On ne conçoit bien que dans le silence et comme dans le sommeil de l'activité des choses et des faits autour de soi. *Les émotions sont contraires à la gestation de l'imagination.* Il faut des jours réguliers, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement d'épicier pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du poignant, du nerveux, du dramatique... Les gens qui se dépensent dans la passion, dans le mouvement nerveux ne feront jamais un livre de passion » (p. 131). L'artiste parnassien en cherchant à chasser de son cœur toute espèce de sentiment ne renonçait pas pour cela à sa personnalité ; il croyait au contraire la fortifier en la déplaçant. Au lieu de sentir comme les autres hommes, il goûtait des joies infinies à imaginer des émotions. Son vrai moi ne fut plus « le cœur, le bon cœur, ce charmant cœur » mais l'imagination sentimentale et le don de « prendre en artiste, comme disait Mme X... à Flaubert, le sens des sentiments » qu'il n'éprouvait pas.

§ 7 — *L'Individualisme de l'Artiste.*

La littérature parnassienne est souvent appelée impassible, impersonnelle, réaliste. Or, à lire de près les aveux de tous ces écrivains, poètes ou romanciers, ils n'acceptaient pas ces noms où n'apparaissait pas suffisamment cette personnalité qu'ils prétendaient maintenir.

Ils ne se croyaient pas impassibles puisqu'ils avaient la flamme de l'Art, et que d'ailleurs à défaut des passions vulgaires qu'ils condamnaient, ils gardaient l'enthousiasme du vrai et les nobles aspirations à la Beauté. Ils n'étaient pas impersonnels puisque chacun voulait exprimer des sensations originales et neuves. Ils croyaient par là être bien plus personnels que les romantiques dont le lyrisme sentimental leur paraissait constitué par la vulgarité de la vibration, par la laideur esthétique de l'émotion. Et très réellement ces écrivains furent étrangement « subjectifs ». Ils achevaient le grand mouvement d'individualisme commencé au début du XVIIIe siècle avec Fontenelle par l'individualisme de la *raison*, continué chez Rousseau et les romantiques par l'individualisme du *sentiment*. Pour n'avoir rien de commun avec la foule, ils recherchèrent la splendeur et la prodigieuse richesse des sensations. Ils goûtèrent les sensations directes que leur donnait l'univers (images, parfums, harmonies) ; ils les goûtèrent en les comparant entre elles, en saisissant de mystérieux rapprochements et des « correspondances » (et c'est ainsi que le symbolisme déjà indiqué dans Baudelaire « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » n'est qu'une forme de l'art parnassien); ils ajoutèrent même à l'univers de nouvelles splendeurs. Ils se donnèrent les sensations subtiles et raffinées de l'Art et du Style (surtout les Goncourt et Flaubert). Ils jouirent de toutes les formes de la Beauté, de celles que leurs sens découvraient autour d'eux et de celles que leur imagination créait : « Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes... Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire :

elle est de d'Alembert » (*Journal des Goncourt*, I-329). Leurs tendances n'étaient nullement une réaction contre l'esprit romantique. Ils étaient si personnels que chacun prétendait ne pas ressembler aux autres. Flaubert aimait Leconte de Lisle comme un frère, mais il sentait qu'il ne lui ressemblait pas comme un frère : « Je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école. *A priori* je les repousse toutes. Ceux que je vois souvent [ses amis] recherchent tout ce que je méprise et s'inquiètent médiocrement de ce qui me tourmente » (A G. Sand).

Étaient-ils réalistes? Oui, dans une certaine mesure, par leur soumission au modèle. Toutefois cette soumission n'empêchait pas leur personnalité d'être très vigoureuse ; et moins que les romantiques — je parle en leur nom — ils furent des « miroirs » ou des échos sonores.

Car cette réalité, à laquelle ils se soumettaient, ils ne la copiaient pas aveuglément pour réaliser l'œuvre d'art. Baudelaire louait dans Leconte de Lisle « cet esprit d'amour universel pour les différentes formes dont l'homme a suivant les âges et les climats revêtu la Beauté et la Vérité » (*Art romantique* : sur Leconte de Lisle, 1862). Ce fut la recherche de la Vérité et de la Beauté qui révéla la personnalité de chaque artiste dans leur traduction de la réalité.

La Vérité, ce fut pour eux la réalité *interprétée*, c'est-à-dire dépouillée de ses caractères contingents et éphémères de manière à ne garder pour chaque objet que le « détail distinctif », celui qui permettait de reconstituer la personne ou la chose « comme elle est toujours ». Leur personnalité triomphait dans cette recherche patiente du détail distinctif, dans l'observation raffinée des êtres ou dans la création, par leur imagination d'artiste, de ce qu'ils ne pouvaient observer autour d'eux (par exemple ce que nous avons dit de l'imagination sentimentale).

La Beauté, ce fut pour eux la réalité *transfigurée* par l'art. Il n'est pas étonnant qu'ils aient dit tant de mal du réalisme. Il ne leur suffisait pas de copier la vie. Ils la voulaient transposée dans l'art. « Les choses renaissent sur le papier, belles et plus que belles », écrivait Baudelaire (déjà cité). Ils préféraient l'art

à la nature : on en verra plus loin d'autres raisons (voir la fin du chap. VII). Mais ils le préféraient d'abord parce qu'il embellissait la nature. Il est visible que leur goût artiste aimait à parer l'univers d'une splendeur qui était leur création. Ils promenèrent sur le monde un arc-en-ciel ; ils habillèrent les objets de la séduisante draperie du rythme et de la rime. Bien voir ne leur suffisait pas : il fallait travailler « dans une forme artiste » (cf. les aveux de Gautier, Flaubert, les Goncourt). Ils poétisèrent la réalité de mille manières. Les uns l'embellirent par des comparaisons perpétuelles avec les objets d'art, si bien que l'objet le plus vulgaire se colorait par ces évocations, de tout le prestige de l'art : ainsi quand les Goncourt se glorifiaient de ne rien voir dans la nature qui ne fût un rappel de marbres ou de toiles. D'autres ne comprenaient la réalité que transfigurée par le travail du style. Leconte de Lisle voulait sans doute que le poète « réfléchît les choses humaines sans intérêt dans ses vagues prunelles », mais il corrigeait cette définition qui eût été du plus pur réalisme par la phrase suivante « : ... et leur donner [à ces choses humaines] la vie supérieure de la forme. »

Il n'est donc pas étonnant qu'on ait peine à marquer la séparation du romantisme et du Parnasse. Celui-ci continuait celui-là. Je néglige d'autres liaisons qu'il serait intéressant de rétablir. Je ne montre ici que la survivance du principe de la personnalité. Seulement — et voici la différence — l'individualisme des Parnassiens n'aboutit pas à la Solitude morale. Et leur orgueil fut l'orgueil sauveur.

La Solitude morale est née de l'individualisme : l'individualisme seul pouvait la guérir. L'intérêt psychologique du romancier me paraît être ce conflit qui s'éleva dans la plupart des âmes entre leur personnalité et leur humanité. Le poète romantique est lui-même d'abord, mais en même temps il est homme. Il sent en lui deux forces égales, qui le sollicitent tour à tour dans un sens ou dans l'autre. J'ai montré qu'il fut solitaire pour avoir essayé de vivre dans la société dont sa distinction le séparait : *Si avant 1800 l'isolement ne fut guère la misère de l'homme supérieur, c'est qu'alors l'individualisme n'était pas assez fort.*

Après 1850 il était devenu trop fort pour que la solitude romantique continuât à troubler les âmes d'artistes. Les Parnassiens n'ont plus besoin de la société, ils ne la regardent même pas, ils ne lui ressemblent pas. Ils n'ont plus besoin d'elle ni pour leur cœur — et c'est trop évident — ni même pour leur imagination esthétique. Les hommes du XIXe siècle n'ont pas la vraie Beauté et ils ont tué la Beauté avec bien d'autres choses. La vie bourgeoise et démocratique est laide. Il faut des efforts surhumains pour l'observer et surtout pour l'embellir du prestige de la forme : « J'en ai assez, disait Flaubert, des carrés de choux d'Yonville. » Les romantiques avaient trop rétréci leur horizon d'hommes et de poètes en s'inquiétant à ce point de l'humanité, c'est-à-dire de leur temps. Le passé est plus consolant et il est plus beau et surtout l'Art venge l'artiste de l'indifférence humaine. Le vrai bonheur c'est de vivre dans l'Idéal et de ne pas trop toucher à la terre. Les extases romantiques furent trop souvent gâtées par le souci du monde et le besoin de revenir à l'humanité ; le Poète fut comme ce bon faune de Hugo qui, introduit chez les dieux de l'Olympe, « crevait l'azur à chaque pas ». L'Artiste se façonna ainsi une âme très spéciale, et pour éviter de songer aux hommes, il élimina de son moi tous les frissons d'humanité. J'ai montré par l'exemple de Flaubert combien cette éducation sentimentale fut difficile : mais justement on peut voir dans sa correspondance que le sentiment de son exil le tourmentait uniquement dans les occasions où une pensée humaine le rapprochait des hommes : « Je suis très embêté, disait-il, du bourgeois que j'ai sous la peau. » Peu à peu cependant l'artiste prit le pas sur l'homme, il devint l'homme même, et après l'angoisse de cette métamorphose délicate chanta toute la volupté de la distinction : la souillure humaine effacée, et l'âme retrempée dans la seule Beauté. L'individualisme n'avait fait triompher l'esthétique sur le lyrisme que pour se fortifier de ce triomphe : l'esthétique devint vraiment une psychologie. Quand Flaubert écrivait : « L'art ne doit avoir rien de commun avec l'artiste », il désignait par ce mot d'artiste l'écrivain en tant qu'homme : car l'écrivain dépouillé de son

frémissement humain et, n'ayant qu'une âme d'artiste, mais c'était — et Flaubert l'a souvent dit — l'Art lui-même. Dans ces âmes — chez les Goncourt et chez Flaubert — les faits de rhétorique, les questions de forme et de style devinrent de nouvelles manières de sentir, c'est-à-dire qu'ils relevèrent de la psychologie. L' « imagination » supplanta le cœur et Flaubert s'en glorifiait. Les « inventions » de l'art furent très réellement vécues par les artistes comme plus intéressantes que les émotions déterminées par la vie. C'est l'histoire de Lorenzaccio qui « badina avec la débauche ». Combien d'artistes se laissèrent prendre à leurs chimères et firent passer dans leurs âmes le poison de leurs rêves littéraires ! Combien d'artistes devinrent les hommes de leurs œuvres et purent répéter ce que dit l'infortuné héros de Musset : « Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau... Par le ciel quel homme de cire suis-je donc ? Le vice, comme la robe de Déjanire, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres que je ne puisse plus répondre de ma langue et que l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi ?... Quel bourbier doit donc être l'espèce humaine qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées de débauche quand moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages et qui ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même ni laver mes mains même avec du sang. » M. Paul Bourget a étudié dans son roman de la *Duchesse Bleue* ce qu'il appelle le problème des rapports de l'expression et de l'impression : « Le moi du talent peut-il être absolument distinct du moi de la vie ?... J'ai toujours pensé qu'il y avait matière à une étude singulièrement pathétique dans cette histoire d'un beau génie devenant sous des influences dépravantes *incapable de sentir ce qu'il reste d'exprimer* (1) ». C'est à peu près le mot de Mme X... disant à Flaubert « qu'il prenait en artiste le sens de certains sentiments qu'il n'éprouvait pas..» Et c'est la reprise, sous la figure spéciale de l'Artiste, du Paradoxe sur le Comédien... Pourtant je ne vois

(1) Préface *A Madame Mathilde Serao.*

guère — en fait — dans les « âmes d'artistes » (1), cette angoisse ni même cette constatation du « dédoublement de la personnalité » dont parle M. Bourget. Je vois plutôt qu'il n'y a chez les Parnassiens nul conflit entre le talent et l'âme parce que l'art est devenu leur vie, et que leur imagination d'artiste a ruiné tout le reste de leur psychologie. Flaubert disait : « J'ai écrit des pages fort tendres sans amour et des pages bouillantes sans aucun feu dans le sang » (2). C'est ce que les Goncourt ont énergiquement affirmé dans leur Journal et surtout dans Charles Demailly : « [Charles] aimait peut-être plus en auteur qu'en amoureux. C'était moins la femme qui lui parlait dans cette femme que l'actrice. Marthe était pour lui la forme vivante et la vie charmante de son idée... Elle était sa création traduite et glorifiée en une créature » (3). Dans une discussion sur l'amour, Charles dit à ses amis (4) : « Est-ce qu'il y a place pour l'homme dans l'homme de lettres ?... Vous savez bien, aux premières représentations, au balcon, il y a des gens qui viennent tard... C'est vous, Rémonville et les autres. Vous êtes là une douzaine sérieux, impassibles : vous ne bronchez pas, vous ne sourcillez pas, vous êtes en marbre... L'homme de lettres me fait tout à fait cet effet là, seulement la pièce qu'il écoute et regarde c'est sa vie... Savez-vous comment un homme de lettres s'attache à une femme ? Comme Vernet au mât du vaisseau pour étudier la tempête. Nous, ne vivons que nos livres. D'autres disent : voilà une femme! nous disons : voilà un roman !... Dans un baiser nous cherchons une nouvelle, dans un scandale un succès, dans les pleurs d'une femme les pleurs d'un public, dans l'amour un chef-d'œuvre. Je vous le dis en vérité, nous n'aimons pas ! » Nous n'aimons pas !... nous ne vivons que nos livres ! L'artiste transforme instinctivement sa vie réelle en matière d'art, ou bien il fait de ses inventions d'art sa vie réelle. Il ne se sépare pas de son art. Et c'est en cela que triomphe au milieu de la foule sa personnalité et son oubli des hommes.

(1) *Trois Ames d'Artistes* était le titre primitif de la *Duchesse Bleue.*
(2) *A Mme X...*, 15 août 1846.
(3) Page 208.
(4) P. 203.

Mais en même temps qu'ils s'intéressaient aux hommes, les romantiques cherchaient des intimités dans la nature entière. Sur ce point les Parnassiens ne se distinguèrent pas des romantiques. Eux aussi voulurent des « sympathies » et des « harmonies ». Il est vrai qu'elles furent différentes de celles qu'avaient réalisées les romantiques : mais comme celles-ci, elles aboutirent à un échec, et au sentiment de l'Isolement.

DEUXIÈME PARTIE

L'isolement dans l'univers

CHAPITRE VI

Les « Voix Consolatrices » et l'échec du romantisme.

Les romantiques, à mesure qu'ils se détachaient de la société, portèrent ailleurs leur besoin d'intimité : un des caractères de l'âme romantique, c'est l'exaltation d'une trilogie, Dieu, la Nature, la Femme. Ils écoutèrent ces « voix » du dehors qui leur apportaient l'apaisement.

Le romantisme meurt le jour où ils n'entendirent plus ces voix.

§ 1. — *Dieu et le sentiment du divin. — La poésie de Leconte de Lisle.*

Le romantisme fut à beaucoup d'égards une renaissance religieuse, non pas précisément la renaissance d'une foi positive, mais le culte du « grand Être » qu'invoquait Rousseau. Presque toutes les grandes poésies célèbrent Dieu ami et consolateur : presque tous les sentiments vont se fondre dans l'exaltation religieuse, c'est-à-dire dans l'adoration d'un Dieu objectivé.

La Solitude religieuse de l'âme vint d'une rupture si profonde entre l'âme et Dieu que ce fut une des plus violentes crises de l'humanité. En voici les principaux caractères et, pour ainsi dire, les étapes.

D'abord l'influence mystique de Mme de Staël et les séduisantes, mais inquiétantes théories de la 4e partie de *l'Allemagne*. Mme de Staël y célébrait la prière : « Il faut prier car alors on n'est plus seul » (IV-6). Mais à l'intimité avec un Dieu étranger et au-dessus d'elle, elle substitua très vite l'exaltation toute pure du sentiment religieux, indépendamment de son objet. Elle appela *religieux* tout sentiment qui éveillait dans l'âme cet enthousiasme qui est la marque de l'infini : « Le sentiment de l'infini est le véritable attribut de l'âme » (IV-1). Le dévouement aux hommes est un sentiment religieux : « L'attente de l'infini se présente dans la vertu sous la forme du dévouement » (*ibid.*). C'est être religieux que de cultiver les belles-lettres, que d'être poète, peintre ou sculpteur et que de tendre à l'infini sous la forme de l'idéal esthétique : « Les beaux-arts, la poésie sont des religions dans lesquelles il entre plus ou moins d'alliage... Pourquoi donc la poésie, la philosophie ne seraient-elles pas les colonnes du temple de la foi ? » (*ibid.*). L'amour de la nature est une religion : « La religion a une grande part dans la contemplation de l'univers » (IV-9). Elle loue (*ibid.*) Novalis d'avoir écrit : « Une vie poétique et recueillie, une âme sainte et religieuse... sont nécessaires pour comprendre la nature. » L'amour humain et la religion se confondent sans cesse. La vraie religion est amour et l'amour est religieux parce qu'il éveille le sentiment de l'infini : « Ce n'est pas l'exaltation religieuse qui refroidit l'âme : un seul intérêt de vanité a plus anéanti d'affections qu'aucun genre d'opinions austères ; les déserts mêmes de la Thébaïde n'affaiblissent pas la puissance du sentiment et rien n'empêche d'aimer que la misère du cœur » (IV-5). D'ailleurs, le véritable amour ne va pas sans l'idée de la mort et rien n'est religieux comme la méditation de la mort. « Ce chapitre (1), me dira-t-on,

(1) Il s'agit du Chapitre de l'amour dans le *Traité des Passions* (préface du chapitre). Cf. ces lignes de *Corinne* (X-5) : « Dans les mystères de notre nature,

est d'une couleur très sombre ; la pensée de la mort y est presque inséparable du tableau de l'amour et l'amour embellit la vie. Non il n'y a pas d'amour dans les ouvrages gais... L'amour quand il est une passion porte toujours à la mélancolie... Il y a une conviction intime au-dedans de soi que tout ce qui succède à l'amour est du néant et cette conviction fait penser à la mort dans les plus heureux moments de l'amour. » La conclusion pour Mme de Staël, c'est que tout sentiment est une façon d'adorer Dieu, quand il s'élève jusqu'à l'enthousiasme de l'infini.

Je sais bien qu'elle dit ailleurs (1) : « Les émotions religieuses plus que toutes les autres réveillent en nous le sentiment de l'infini ; mais en le réveillant, elles le satisfont. » Ses théories n'en habituaient pas moins les âmes à considérer que toute aspiration à l'infini était une religion, et qu'il suffisait d'être poète ou amoureux pour sentir Dieu. Mme de Staël, si peu artiste, en arrivait même à considérer comme vraiment religieuse une âme qui était sensible à la beauté décorative d'une religion. Elle écrivait (2) : « L'âme retombe sur elle-même si les beaux-arts, les grands monuments, les chants harmonieux ne viennent pas ranimer ce génie poétique qui est aussi le génie religieux. » Cette théorie de l'infini était extrêmement dangereuse. Que Mme de Staël n'en ait pas dégagé pour elle-même les douloureuses conséquences, cela tient à ce qu'elle objectivait ce sentiment de l'infini qu'elle avait en elle : elle le réalisait dans ce « grand être » que Rousseau lui avait appris à aimer, et elle pouvait écrire : « La religion n'est rien si elle n'est pas tout, si l'existence n'est pas remplie, si l'on n'entretient pas sans cesse dans l'âme cette foi à l'invisible... » Mais après elle — et comme conséquence toute logique de ces théories — le sentiment du divin et les aspirations à l'idéal remplaceront le culte de Dieu. On répétera (3) que le di-

aimer, encore aimer est ce qui nous est resté de notre héritage céleste... La source qui jaillit du rocher même, à la voix du ciel, cette source est le vrai talent, la vraie religion, le véritable amour. »

(1) Allemagne, IV-1.

(2) *Corinne*, X-5.

(3) Par exemple Renan. M. Faguet a montré (*Pol. et Moralistes*, I, p. 157) que les idées de Mme de Staël mènent au mysticisme. « Au fond, dans cet état, c'est nous que nous adorons. » Cf. *Allem.*, IV-5 ; *Eloge de la mysticité.*

vin est en nous et qu'il n'y a rien en dehors de notre âme. L' « enthousiasme » selon la définition qu'en donnait Mme de Staël, c'est « Dieu en nous ». Comme pour la pitié, elle glorifiait dans le sentiment religieux l'élan plutôt que le but. Elle se regardait elle-même plutôt qu'elle ne regardait Dieu. Elle se retrouvait seule dans son extase.

Une aggravation de la Solitude sortit de la philosophie du « mystère » et je ne parle pas ici de cette curiosité du mystère qu'on trouve dans Hugo. Celui-là n'avait pas à craindre la solitude religieuse parce que son imagination de visionnaire éclairait les coins les plus obscurs de la métaphysique et de la religion. Il entendait dans ses rêves la trompette de l'ange; il découvrait de son œil puissant les secrets d'outre-tombe : « Écoutez, je suis Jean : j'ai vu des choses sombres. » Il faisait la lumière dans les ténèbres et même avec les ténèbres. Il savait ce que disait la Bouche d'ombre, il se promenait dans l'Infini, il pénétrait dans les cieux et dans la tombe. Guyau (Art au point de vue sociologique) lui accorde le sens de l'Inconnaissable, de l'Incompréhensible, de l'Ignoré. Mais il a plutôt connu la certitude que le tourment de l'infini. Sa forte imagination découvrait toujours ce qui se passe derrière les murs. Il n'a jamais été limité par aucun horizon; il était plus songeur que penseur; il s'est ordinairement promené dans la métaphysique une lanterne à la main... Mais ceux-là que l'infini a vraiment tourmentés et qui, dégagés du rêve, voulaient « voir clair dans ce qui est (1) », c'est Sénancour dont tout le roman d'Obermann reflète les inquiétudes sur la vie et la destinée humaine et qui écrivait en 1837 : « Il faut chercher le vrai et non les consolations. D'ailleurs il ne dépend plus de nous de croire aux paroles des hommes » ; c'est surtout A. de Vigny pour son *Mont des Oliviers* avec la douloureuse prière de Jésus à Dieu qui « ne répond pas ». On peut y joindre certaines lignes du *Journal Intime* où Vigny considère les hommes comme des prisonniers qui ne sauront jamais ce qui se passe derrière la porte du cachot : « Dans cette prison nommée la vie d'où nous partons les uns après les autres pour aller à la mort, il ne faut

(1) Le mot est de Stendhal.

compter sur aucune promenade ni aucune fleur... Voici la vie humaine : je me figure une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, saisis dans un sommeil profond (1). Ils se réveillent emprisonnés. Ils s'accoutument à leur prison et s'y font de petits jardins. Peu à peu ils s'aperçoivent qu'on les enlève les uns après les autres pour toujours. Ils ne savent ni pourquoi ils sont en prison ni où on les conduit après et ils savent qu'ils ne le sauront jamais... Je subis ma prison ; j'y tresse de la paille pour l'oublier quelquefois. » Vigny écrivait ces lignes entre 1840 et 1863. Il exprime là une seconde forme de la solitude religieuse : l'impossibilité de savoir ce que Dieu exige de nous, et, par suite, 'impossibilité de s'unir à lui par la tendresse puisque nous ne le connaissons pas. L'âme du juste est éternellement isolée en face d'un Dieu qui ne lui repond pas (2).

Mais tout cela serait encore peu de chose. Si Dieu ne s'est pas révélé au monde, il peut se révéler un jour puisqu'il est Dieu. Vigny ne tue pas complètement l'espérance. D'autres après lui ont cru la tuer, en s'autorisant de l'exégèse et des lois historiques (3). Ils ont dit : « L'histoire ne nous révèle pas un Dieu, mais une succession de dieux que l'humanité a tour à tour adorés, parce qu'elle mettait en eux son idéal. Ces dieux n'étaient que des rêves de l'homme. La divinité n'est pas étrangère à nous : elle est dans nos âmes. Le sentiment religieux, qui est un besoin de nos cœurs, peut continuer avec les siècles, à créer des dieux pour nos prières. Nous savons que ce seront des formes de l'idéal,

(1) C'est exactement ce que dit Pascal (*Havet,* XI-8) : « En regardant l'univers muet et l'homme sans lumière.,. égaré dans ce recoin de l'univers sans savoir qui l'y a mis... j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable et qui s'éveillerait sans connaître où il est. » Mais Pascal ajoute : « J'ai recherché si Dieu n'y aurait point laissé quelque marque de soi. » Et il en trouve. Il entend la voix de la *Sagesse de Dieu* (XII-1)

(2) Pascal, au contraire sent Dieu, être infini s'unir à lui, être fini. Cf. *Havet,* XII-20 : « Incroyable que Dieu s'unisse à nous. Je voudrais savoir d'où cet animal qui se reconnaît si faible a le droit de mesurer la miséricorde de Dieu et d'y mettre les bornes que sa fantaisie lui suggère... Il ose dire que Dieu ne peut pas le rendre capable de sa communication. Mais je voudrais lui demander si Dieu demande autre chose de lui sinon qu'il l'aime en le connaissant, etc... »

(3) Les romantiques ne sont pas des savants. C'est le progrès des sciences et surtout de l'exégèse qui vers la fin du romantisme a déterminé une *Solitude religieuse*, plus radicale encore que la Solitude de Vigny.

sans aucune réalité. Les élans de nos âmes ne s'adressent à rien de réel, et si Dieu ne répond pas à nos prières, c'est que Dieu n'est pas. » Voilà ce qui fut le drame de bien des consciences (1). Nous pouvons en suivre les détails dans un grand poète, en passant en revue les différentes manières religieuses de Leconte de Lisle.

Le point de départ de Leconte de Lisle en religion, c'est l'horreur de toute confession et c'est aussi la haine de Dieu telle que nous la lisons dans les blasphèmes de Qaïn : « J'effondrerai des cieux la voûte dérisoire... » Il insulte tous les dieux, depuis le Zeus hellénique jusqu'au Christ des Catholiques : Il pensait que le Dieu des Juifs n'était pas le seul dieu jaloux, mais que tous les dieux de l'histoire avaient d'instinct détesté ce qui était noble dans l'humanité souffrante. Les dieux grecs clouent Prométhée à un rocher; ils enserrent Niobé dans une étreinte de marbre. Leconte de Lisle les maudit, il est furieusement « tueur de dieux ». Et sa haine va surtout au christianisme, probablement parce qu'il le sentait bien vivant autour de lui. Il le déteste si fort qu'il en arrive à aimer les religions disparues et les divinités évanouies contre la divinité du Christ encore trop fêtée sur la terre. Par haine du Galiléen il trouve quelque sérénité à l'endroit des superstitions du passé, en même temps qu'il se montre rebelle à la foi actuelle et révolté contre le Dieu de Palestine dont on n'a pas encore creusé la tombe. Sans doute il croit savoir que les temps sont proches et que le vieil édifice du christianisme, tout lézardé, craque sous la tempête, mais il sait aussi que depuis dix-huit cents ans la même religion est toujours debout, pareille à la haute colonne dont rêvait René et qui se dresse dans le désert « comme une grande pensée s'élève par intervalle dans une âme que le temps et le malheur ont dévas-

(1) Combien tout cela est plus douloureux que l'état d'esprit analysé par Bossuet à propos d'A. de Gonzague (édit. Jacquinet, p. 290) : Pendant qu'elle contentait le monde et se contentait elle-même, la princesse palatine n'était pas heureuse et le vide des choses humaines se faisait sentir à son cœur... Que manquait-il au bonheur de notre princesse? Dieu qu'elle avait connu et tout avec lui. » Le libertinage du XVIIe siècle et même celui du XVIIIe ne s'étaient pas fortifiés de toutes ces raisons scientifiques qui ont eu tant d'empire sur certaines âmes.

tée ». Alors, songeant aux religions que les siècles ont dispersées, et ne pouvant plus les condamner puisqu'elles sont mortes, il tourne ses anathèmes contre la religion chrétienne, vouée sans doute à la même déchéance, mais encore ferme dans son triomphe. Il maudit le Christ et lui prédit qu'il mourra bientôt dans le souvenir et dans le cœur des hommes. Il maudit le moyen âge de l'Inquisition et des bûchers, le dieu qui a inspiré les autodafés; il flétrit les siècles dont la foi a livré aux flammes les martyrs de la science et du libre-esprit. Sa poésie d'anathèmes s'enflamme d'une superbe vigueur; elle chante l'hymne des immolés et lance l'invective sur les bourreaux. Il y a dans les *Siècles Maudits* (1) des accents de haine aussi puissants que ceux des Châtiments. Peu importe après cela qu'il n'ait compris ni la beauté morale ni la beauté esthétique du christianisme : il y a évidemment une parfaite ignorance des dogmes et de la morale catholiques dans les poèmes intitulés : *Le Lévrier de Magnus*, le *Corbeau*, le *Barde de Temrah* (2). Mais l'inintelligence et l'intransigeance de cette haine ne prouvent qu'une chose : l'horreur du poète pour toute religion positive et particulièrement pour le christianisme. Leconte de Lisle ne sait pas ce qu'est Dieu : il connaît plusieurs dieux que l'humanité a tour à tour adorés ; il les déteste tous, et surtout le Christ, « le dernier-né des familles divines (*Le Runoïa*) ». Il est si peu religieux qu'il ne comprend même pas la religion chez autrui. Il lui semble qu'une âme sans Dieu n'est pas solitaire mais délivrée. Et c'est pourquoi il est heureux de voir crouler les religions. Il désire éperdument la

(1) Hideux siècles de foi, de lèpre et de famine
Que le reflet sanglant des bûchers illumine
... Siècles du goupillon, du froc, de la cagoule
... O siècles d'égorgeurs, de lâches et de brutes,
Honte de ce vieux globe et de l'humanité,
Maudits, soyez maudits et pour l'éternité.

(2) L'abbesse Alix a été déshonorée par Magnus le félon. Ce n'est pas sa faute : elle ira tout de même en purgatoire. Le corbeau affamé a mordu à la chair du Christ en croix sans savoir que ce fût un dieu : il jeûnera 377 ans. Les ancêtres du barde, les sages de l'antiquité, toutes les âmes pures qui vécurent avant le Christ et ne connurent pas sa loi, tout cela est condamné aux flammes éternelles. Cf. *La Bête écarlate*.

mort définitive du Christ. C'est là sa première manière religieuse.

Toutefois une réflexion transfigure et adoucit l'âme du poète. Sans doute les religions sont mauvaises, puisqu'elles torturent l'homme ; sans doute il est beau pour une âme généreuse de se soulever contre elles pour le triomphe de la justice. Mais il y a une page de leur histoire qui est de toute beauté, c'est l'instant de leur écroulement, et la majesté de leur ruine. « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois », disait le poète des Destinées. Tout ce qui s'effondre a de la grandeur, tout ce qui s'est effondré est digne de sympathie. Lorsqu'on voudra plus tard fixer la physionomie de notre siècle, on ne dira jamais assez combien il eut le culte des siècles morts. Cette évocation du passé n'est pas toujours un pur dilettantisme, une manière de donjuanisme qui nous promènerait à travers le Musée des Civilisations pour le plaisir des regards et la satisfaction d'une heure. En réalité le passé est pour nous un besoin plus qu'une distraction. Nous avons senti que le présent était peu de chose dans l'écoulement des siècles et que nous n'étions ni le point de départ ni le point d'arrivée des générations. Alors, nous avons regardé plus loin que nous-mêmes. Les morceaux de marbre antique arrachés à la terre nous sont devenus sacrés parce que la vie du passé sommeillait en eux. Et c'est toujours avec émotion que nous assistons à la déchéance de ce qui fut aimé et a sombré dans le passé. Or ce sentiment apaisa la révolte de Leconte de Lisle. Il avait maudit les dieux insolents, mais ses regrets les accompagnent dans leur retraite : une grande pitié est l'aumône de l'incrédule. Dans l'étude des religions, Leconte de Lisle va de préférence au choc des croyances. Il semble qu'il ait été touché de l'instant solennel où des dieux longtemps aimés cèdent la place à des dieux plus forts. Il a senti ce qu'il y avait de déchirant pour les fidèles dans l'échec de leurs symboles et dans l'aurore d'une foi nouvelle, et il a traduit ces sentiments dans le magnifique poème du *Runoïa*. Ce *Runoïa* est un vieux dieu du pôle qu'un dieu nouveau — un enfant porté sur les bras de la Vierge d'Orient — vient trouver dans son palais, sous les rafales de neige, pour

lui annoncer que son heure est venue et que sa religion va disparaître; et le vieux dieu quitte la tour qui s'effondre en écrasant les fidèles du culte aboli. Avant de mourir, les Runoïas chantaient la grandeur de leurs croyances, mais l'Enfant mystérieux leur montre la vanité de leur foi et de leurs désespoirs. Je sais peu de pages qui m'émeuvent autant que l'exhortation suprême de l'Enfant aux Runoïas, et le conseil qu'il leur donne de mourir en gens de cœur, puisqu'il faut mourir :

Vous ne chanterez plus sur les harpes de pierre,
D'un dieu qui va mourir, prêtres désespérés!
Mon souffle a dissipé comme un peu de poussière
Et la science antique et les chants inspirés.
Vous ne charmerez plus les oreilles humaines :
Mon nom leur paraîtra plus vénérable et doux.
Pareils aux bruits mourants des tempêtes lointaines,
Les vieux jours dans l'oubli rentreront avec vous.
Les peuples railleront votre vaine sagesse,
Et d'un pied dédaigneux foulant vos os proscrits,
Prendront, pour obéir à ma loi vengeresse,
Votre mémoire en haine et vos noms en mépris.
Le siècle vous rejette, et la mort vous convie;
Subissez-la, muets, comme il sied aux cœurs forts;
Car il faut expier la gloire avec la vie
Avant de s'endormir auprès des aïeux morts.

Mais le Nazaréen? Le Nazaréen mourra comme les autres dieux. L'histoire de toutes les religions n'est qu'une longue procession de dieux exilés et de dieux vainqueurs qui passeront à leur tour. Ne sent-on pas que Jésus n'a déjà plus son ancien empire sur les âmes? Sans devenir chrétien et sans oublier ses anathèmes, sans avoir besoin du Christ pour combler le vide de son cœur, Leconte de Lisle ne peut se défendre d'une certaine douceur envers le christianisme et son fondateur. Il y a dans ce sentiment une sympathie d'artiste pour la beauté et la solennité d'une déchéance divine, et aussi je ne sais quelle pitié chevaleresque pour une croyance que le poète juge proche de sa fin. Cette seconde manière s'exprime dans deux ou trois poèmes, Hypatie et Cyrille, Hypatie (1).

(1) Hypatie et Cyrille (*Poèmes Antiques*) :
Tes dieux sont en poussière aux pieds du Christ vainqueur

Et voici la dernière attitude religieuse du poète. Les dieux n'ont été dieux que parce que l'humanité les a voulus tels. Il y a dans l'avènement de toute religion un pieux mirage, une sainte illusion. Jupiter, Bhagavat, le Christ furent des hommes quand ils n'étaient pas de simples rêves; la foule des fidèles les a consacrés, parce qu'elle a mis en eux tous et successivement l'idéal divin, changeant avec les siècles, qu'elle portait dans son cœur (1). Les aimer, c'est aimer les hommes qui les ont créés; blasphémer contre eux, c'est maudire l'humanité. Toutes les fois qu'un dieu s'en va et meurt pour l'éternité, l'homme même incrédule sent un déchirement en lui; tous les dieux sont frères — et ils sont nos frères. Le désespoir des fidèles d'un culte aboli passe le portail de leur église : l'humanité n'est-elle pas comme un grand temple où les peuples auraient chacun leur chapelle et bégaieraient côte à côte leurs prières, la même prière, dans la paix et le recueillement? Tout dieu qui tombe est un bonheur arraché à la terre; c'est quelque chose de notre chair, de notre sang, de notre cœur qui s'en va. La croyance est plus forte que la révolte, et cela parce que la nécropole des dieux n'est pas loin de nous, dans une terre étrangère, sur une planète inconnue:

— Je ne les puis trahir, puisqu'ils sont malheureux.

Cf. Hypatie :

Toujours des dieux vaincus embrassant la fortune,
Un grand cœur les défend du sort injurieux.
L'aube des jours nouveaux le blesse et l'importune,
Il suit à l'horizon l'astre de ses aïeux.

(1) Leconte de Lisle (Disc. de réception à l'Acad. franç.), parlait des « diverses conceptions religieuses dont l'humanité a vécu et qui, toutes, ont été vraies à leur heure puisqu'elles étaient les formes idéales de ses rêves et de ses espérances ». — Cf. une page très profonde de M. Faguet sur Renan (*Revue de Paris*, 1er juillet 1898) : « Lorsque Renan en fut à contempler l'humanité enfantant une religion, Il comprit, ou tout au moins il comprit mieux que science et religion sont tendances également fortes et probablement toutes deux indestructibles de l'humanité. Son positivisme même... lui servit à comprendre à quel point les religions sont choses profondes et à quel point il est probable que l'humanité ne s'en passera jamais. *Car c'est précisément si les religions sont des faits humains qu'elles sont éternelles.* Le croyant peut craindre que les religions ne disparaissent; le philologue ne peut guère estimer qu'elles disparaîtront. Celui qui croit que la religion est un fait divin... peut craindre que les hommes ne s'en détournent... *Celui qui croit que l'humanité enfante la religion dont elle a besoin pour entretenir son rêve et pour appuyer sa morale...* celui-ci voit dans la religion comme dans la science le produit d'un besoin éternel... »

elle est dans notre cœur qui fut leur berceau et qui est devenu leur tombe :

C'est dans ton propre cœur qu'est le charnier divin (1).
Là sont tous les dieux morts, anciens songes de l'homme
Qu'il a conçus, créés, adorés et maudits,
Évoqués tour à tour par ta voix qui les nomme
Avec leurs vieux enfers et leurs vieux paradis.
...Regarde-les passer, ces spectrales images
De peur, d'espoir, de haine et de mystique amour,
A qui n'importent plus ta foi ni tes hommages
Mais qui te hanteront jusques au dernier jour.

Et en effet ces visions hantent le poète. Toutes les multiples adorations de ses pères il les sent qui pèsent sur son cœur, et il ne songe plus à en répudier l'héritage. Après avoir maudit les dieux, il maudit les « hommes tueurs de dieux ». Le Christ n'est plus le « vil Galiléen » mais le dernier des dieux « le fruit de leurs sillons, la fleur de leurs ruines », le plus cher de nos songes. Il faut le retenir dans nos cœurs et empêcher qu'il n'aille sombrer parmi les divinités de l'ancienne loi :

Figure aux cheveux roux, d'ombre et de paix voilée,
Errante aux bords des lacs sous ta tombe de feu,
Salut! l'Humanité dans ta tombe scellée,
O jeune Essénien, garde son dernier dieu (2).

Mais à quoi bon? Le jeune Essénien passera comme les autres : deux mille ans ont suffi pour user sa divinité. Leconte de Lisle pousse vers le ciel un cri de désespoir et s'attache désespérément à ce Sauveur qui devait être l'éternelle consolation de l'humanité :

Répondez, jours nouveaux, nous rendrez-vous la vie?
Dites, ô jours anciens, nous rendrez-vous l'amour?
(*Dies Iræ.*)

(1) Ce qui prouve que c'est bien là le dernier état religieux de Leconte de Lisle; c'est la date du poème (*La Paix des Dieux*), *Revue des Deux-Mondes*, 15 octobre 1888.

(2) *Dies Iræ.* On pourrait appliquer aux dieux morts les vers que Lamartine applique aux parents et aux amis qu'il a perdus :

Vous oublier, c'est s'oublier soi-même,
N'êtes-vous pas un débris de nos cœurs? (*Pensée des Morts.*)

Notre nuit est plus noire et le jour est plus loin.
Que de sanglots perdus sous le ciel solitaire!
...Pour quel dieu désormais brûler l'orge et le sel?
Sur quel autel détruit verser les vins mystiques?

(*L'Anathème.*)

C'est ainsi qu'à l'adoration de Dieu notre XIXe siècle a substitué pour toutes les raisons qu'on a vues le sentiment du divin, sans réalité objective. La solitude religieuse de l'âme est née de la croyance qu'il n'y a pas de fondement extérieur et réel à nos adorations. L'enthousiasme religieux, malgré le nom de religion (*religare*) ne saurait être un lien : c'est un dialogue avec nous-mêmes dans l'isolement de notre cœur.

§ 2. — *Transformation du sentiment de la nature. — La poésie de Laprade.*

Les romantiques croyaient en général à la nature consolatrice; ils voyaient en elle une mère qui accueillait leurs joies et berçait leurs désespoirs. Mais déjà dans Lamartine la nature apparaît comme indifférente : Harold s'étonne qu'elle ait oublié les adorations de la plus fidèle de ses créatures et qu'elle ne soit pas triste de sa mort : « Quoi donc! n'aimes-tu pas au moins celui qui t'aime? » — Olympio va revoir le paysage qui fut associé à ses amours : tout est changé, « Nature au front serein, comme vous oubliez! » Chez Vigny la nature apparaît comme hostile à l'homme dont la mort la réjouit. Et tout cela s'explique par certaines idées qui triomphent vers 1840.

Ceci d'abord. La Nature est éternelle et l'homme est éphémère. Il ne saurait y avoir de lien entre ce qui est immortel et ce qui est contingent. Pascal était épouvanté par « le silence éternel des espaces infinis ». Ce qui a torturé les romantiques, ce fut moins l'idée de l'infini de l'univers que la certitude de son éternité. Ainsi chez Lamartine : Le poète contemple les « soleils des nuits » par un soir d'été ; il est saisi d'effroi à la pensée qu'il disparaîtra bientôt quand le moindre grain de sable survivra ; et

son Infini dans les cieux est plutôt l'Éternité des cieux (1). Harold mourant gémit que la nature oppose à sa mort son immortalité. Vigny la maudit pour sa durée insolente et triomphante (2), d'autant plus qu'elle vit de notre mort (3). Leconte de Lisle répète après Vigny qu'elle « se rit des souffrances humaines » (4). Au début du romantisme, la Nature venge le poète de l'humanité dédaigneuse ou hostile ; à la fin du romantisme c'est l'humanité qui console l'âme du dédain de l'univers. A l'hymne de Lamartine : « Objets inanimés... » s'oppose le cri de Vigny sur la majesté des souffrances humaines : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois. »

L'affaiblissement du sentiment religieux et du sentiment humanitaire favorisa dans d'autres âmes leur séparation, leur éloignement de la Nature. Une idée romantique c'est que l'humanité et l'univers s'unissent dans un élan d'amour pour le créateur, dans une harmonie dont Dieu est le principe et le but : l'univers réfléchit Dieu comme le cœur humain. On répéta que les harmonies de la terre avaient le même sens que les prières de l'humanité et on se figura que l'hymne du poète ne faisait que traduire l'hymne de la nature. C'est la même élévation vers Dieu qui faisait l'intimité : Lamartine surtout exprima magnifiquement cette croyance (5). Supprimez Dieu : la Nature et l'homme

(1) Car ce sable roulé par les flots inconstants
S'il a moins d'étendue, hélas! a plus de temps,
Il remplira toujours son vide dans l'espace
Lorsque je n'aurai plus ni nom, ni temps, ni place.

(2) Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée
...Après vous, traversant l'espace où tout s'élance
J'irai seule et sereine.

C'est dans son *Journal intime* que Vigny parle de cette « décoration » de la Nature et de son « insolente durée ». Idée déjà indiquée dans la *Panhypocrisiade* de Nép. Lemercier.

(3) ... Je vois
Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe.
(*M. du Berger.*)

(4) Les bois sous leur ombre odorante
Épanchant un concert que rien ne peut tarir,
Sans m'écouter berçaient leur gloire indifférente
Ignorant que l'on souffre et qu'on puisse en mourir.
(*Fontaine aux Lianes.*)

(5) Cf. *Infini dans les Cieux* ou encore *La Prière*. Lamartine dit :

n'ont plus de lien. Mais en outre supprimez les hommes et le promeneur solitaire trouvera que la nature est, comme écrivait Chateaubriand, « moins parlante » (1). Voici au début du romantisme une étrange et pénétrante impression d'Obermann (2) : « Monts superbes, écroulement des neiges amoncelées, paix solitaire du vallon dans la forêt, feuilles jaunies qu'emporte le ruisseau silencieux, que seriez-vous à l'homme *si vous ne lui parliez point des autres hommes ?* La nature serait muette s'ils n'étaient plus. Si je restais seul sur la terre que me feraient et les tons de la nuit austère et le silence solennel des grandes vallées et la lumière du couchant dans un ciel rempli de mélancolie sur les eaux calmes ? La nature sentie n'est que dans les rapports humains et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme .» La nature de Milly parlait au cœur du poète parce qu'elle réveillait ces souvenirs humains « qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux ». S'il est vrai, comme l'écrivait Mme de Staël, que « la religion a une grande part dans la contemplation de l'univers », il est non moins certain que pendant le romantisme la Nature parla souvent au cœur de l'homme un langage humain. J'ai montré comment la pensée de l'humanité disparut vers 1850 : la Nature elle aussi rentra dans sa solitude.

Enfin, l'impassibilité de la Nature, la tranquillité de ses lignes et de son horizon devaient déplaire plus d'une fois aux cœurs tourmentés. Déjà Mme de Staël avait fait écrire à Delphine (3) : « Ce triste monde semble opposer à vos douleurs son impassible repos ». Si les romantiques crurent souvent à une sympathie, parce qu'ils projetaient sur l'univers les troubles de leurs cœurs, souvent aussi ils s'aperçurent que cette sympathie pouvait bien n'être qu'une illusion. Vigny fait dire à la Nature : « Je suis

Rendons gloire là-haut
... Vous par votre néant et vous par vos grandeurs,
Et toi par ta pensée homme.

(1) *Lettre à M. de Fontanes.*
(2) Page 133.
(3) V^e^ partie, fragment V du *Journal.*

l'impassible théâtre... J'irai seule et sereine » (1). Leconte de Lisle reprend le même thème dans la *Fontaine aux Lianes* :

Il était une eau vive où rien ne remuait.
Quelques joncs verts...
S'y penchaient au hasard en un groupe muet.
... Les bois
Sans m'écouter berçaient leur gloire indifférente.
... La Nature
Garde pour sa part le calme et la splendeur.

Pour ce poète, le concert des arbres est un murmure d'indifférence alors que pour Lamartine c'est un hymne tantôt joyeux, tantôt mélancolique, selon que l'âme de l'homme est gaie ou désolée (2).

En général — et en gros — les romantiques ont cru à la voix consolatrice de la Nature, mais ce ne fut pas sans défaillances. La question de l' « intimité » était souvent remise en question ; et de plus en plus l'abîme se creusait entre l'âme du promeneur solitaire et l'âme de l'univers. Toutes les raisons d'isolement que j'ai indiquées, je les retrouve rassemblées vers la fin du romantisme dans l'œuvre de Laprade, si riche, si originale par l'expression du sentiment de la Nature. Ainsi dans la poésie *Alma Parens* (3). Le poète est monté sur les « Alpes sublimes » pour vivre près de la Nature : mais la Nature ne parle plus à son cœur : tout langage entre elle et lui s'est déjà perdu. C'est qu'elle rappelle trop à l'homme qu'elle est éternelle et qu'il est éphémère :

Est-ce donc par orgueil que ton front nous attire ?
Est-ce pour éblouir que ton œil resplendit ?
O Nature ! et n'as-tu rien de plus à me dire,
Que ces mots : Je suis grande et vous êtes petit !

En outre la Nature et l'homme ne prient plus : Dieu ne veut

(1) *Maison du Berger.*
(2) Cf. Jocelyn : *Grotte des Aigles* :
Arbres harmonieux, sapins, harpe des bois
Où tous les vents du ciel modulent une voix,
Vous êtes l'instrument où tout pleure, où tout chante
... Arbres saints qui savez ce que Dieu nous envoie,
Chantez, pleurez, portez ma tristesse ou ma joie.
(3) *Odes et Poèmes* : « J'irai boire l'eau vierge aux sources des grands fleuves... »

pas d'une intimité qui ne serait pas une élévation commune vers le Créateur :

Le colloque de l'homme et de la solitude
Te fait-il craindre, ô Dieu, ton nom mis en oubli ?
Tu veux le surveiller avec inquiétude
Et tes prêtres ont dit quelque part : *Væ soli* !

L'homme a oublié les hommes et la Nature est muette s'ils ne parlent plus à son cœur :

Peut-être en maudissant les prisons où nous sommes
J'aurai trop présumé des vertus du désert :
Plus que je ne l'ai cru l'homme a besoin des hommes,
La terre ne dit rien s'ils cessent leur concert.

La Nature est sereine et l'homme est toujours tourmenté :

Et voilà qu'entouré des cîmes argentées,
Cueillant le noir myrtil, buvant un flot sacré,
Goûtant sous les sapins les ombres souhaitées,
Libre dans mes déserts voilà que j'ai pleuré !

La première forme aiguë de solitude c'est donc l'impénétrabilité de l'âme cachée dans l'univers. Mais il devait en outre se produire quelque chose d'analogue à ce qui se produisait à la même époque pour le sentiment religieux. La *philosophie* de Vigny disait : Dieu existe, mais il est impénétrable, et Leconte de Lisle avait ajouté au nom de la *science* : il n'y a pas de Dieu, mais seulement des dieux successifs sans plus de réalité que des rêves. De même pour la Nature. La solitude philosophique de « l'âme impénétrable » fut aggravée de la solitude scientifique de l' « âme absente ». L'influence scientifique et positiviste ruina les idées sur la Nature-Ame pour y substituer la croyance à la Nature-Vie.

*
* *

Le passage de l'âme à la vie est très marqué dans Laprade, et c'est d'ailleurs ce qui donne un peu d'incohérence à la poésie naturaliste des *Odes et Poèmes* ou des *Symphonies*. Il y a dans Hermia (1) une étrange union du mysticisme et du sensualisme ;

(1) *Odes et Poèmes*, livre II.

ainsi encore dans le *Poème de l'Arbre* (1), le chef-d'œuvre de cet écrivain. Le grand arbre qu'il invoque est « un esprit revêtu d'écorce et de verdure »; cet esprit est « plus doux » que le nôtre et « plus sage » car c'est « l'esprit calme des dieux » qui est l'hôte sacré des plantes. L'arbre est « bon, riche, hospitalier »; il abrite l'abeille et l'oiseau, il berce les songes de l'homme. La paix de son cœur ne connaît pas le plaisir ni la douleur. Il est le rêveur tranquille et placide qui ne craint pas la cognée du bûcheron et qui n'a d'autre agitation que le frissonnement des songes infinis : « Ah! moi, je sens qu'une *âme* est là sous ton écorce. » Mais en même temps cet arbre est fils de la terre : « L'éternelle Cybèle embrasse tes pieds fermes », il a un « corps large et sain » où la sève coule en paix; sa vie est puissante quoique silencieuse ou plutôt elle n'est silencieuse que parce qu'elle est puissante : « Ton immobilité repose sur ta force ». L'arbre est-il une âme? est-il une vie? Il est l'un et l'autre pour Laprade. Et si ce n'est plus le spiritualisme romantique ce n'est pas encore le pur naturalisme... Mais il faut bien avouer que Laprade n'en est pas très loin.

Il faut faire ici — pour suivre exactement Laprade — cette distinction qu'il faisait lui-même entre l'arbre et la Nature. Parmi toutes les formes de la vie enfantées par la mystérieuse Cybèle, l'arbre lui semblait tout à fait exceptionnel comme unissant à la vie qu'il recevait de la terre la conscience et même l'intelligence : « Entre la vie et l'être admirable chaînon ». Ce vers d'Hermia donne exactement la pensée du poète. C'est dans l'arbre, frère des hommes par l'âme, mais si différent d'eux par la santé physique, c'est dans le grand chêne le premier-né des fils de la terre que s'est révélé pour Laprade le passage du spiritualisme au naturalisme. Car, en dehors des arbres, la Nature est la vie et n'est rien que la vie. Et Laprade dans un hymne au Soleil (2) dont la forme un peu gauche et abstraite trahit la magnifique inspiration, célèbre le soleil créateur de la vie, sa flamme qui fait courir la sève dans les veines de la terre :

(1) *Odes et Poèmes*, livre II.
(2) *Hermia*.

C'est ton heure, ô soleil ! les plantes et les âmes
S'ouvrent de toutes parts pour absorber tes flammes ;
Toute écorce est gonflée et toute sève bout...
O vie ! ô douce vie !...

Cybèle ne se lasse pas de créer des univers ; de son sein que la vie inonde elle fait sortir des êtres pour renouveler les êtres. L'homme peut ravager les forêts et porter la hache dans le flanc des arbres sacrés (1). Qu'importe ? Les arbres tombent, mais les germes demeurent, la vie universelle est intarissable et « l'antique Cybèle enfantera toujours » (2). Cette idée n'était certes pas nouvelle puisque c'était à toutes les époques le lieu commun du naturalisme. Elle avait fait au XVIIIe siècle la poésie de Buffon. Je la retrouve pendant le romantisme dans Lamartine et dans Maurice de Guérin (3). Mais chez Lamartine c'était un peu exceptionnel et dans Guérin, c'était moins le sentiment de la vie que le désir de se fondre dans cette vie qui anime la Nature. Dans la poésis de Laprade le poète garde sa personnalité, l'identité de son âme, son spiritualisme, son platonisme et son mysticisme. Mais il entend bouillonner autour de lui la sève qui vivifie les êtres et les mondes ; il n'entend plus une âme parler à son âme. Le romantisme n'avait fait qu' « adorer la nature » comme une mère ou une consolatrice : c'était une illusion. Une science mieux informée a voulu pénétrer la Nature, elle n'y a pas trouvé l'âme mais la vie. Laprade voit très bien que la science de la nature a produit sur la génération de 1850 exactement la même solitude dont l'avènement du christianisme avait désolé les âmes païennes en chassant des forêts les divinités de l'antique mythologie. Devant le Dieu des chrétiens, les dryades, les nymphes et les sylvains avaient fui leurs saintes retraites et, comme l'écrivait Mme de Staël, « la Nature est rentrée dans sa solitude et l'effroi de l'homme s'en est accru ». La Nature est rentrée une seconde fois dans sa solitude vers 1850 par le triomphe de la science. Les romantiques avaient senti palpiter autour d'eux des

(1) *Le Bûcheron.*
(2) *La Mort d'un Chêne.*
(3) Voir sur ces deux écrivains, chapitre IX, § 2.

âmes sympathiques : la science chassa les âmes de la nature comme le christianisme en avait chassé les dieux. Laprade a exprimé cette misère moderne sous une forme tout naturellement antique dans le symbole d' « Éleusis » :

> ... Les cieux, les vents, les mers, les nuits
> Au lieu d'avoir des voix n'ont plus rien que des bruits !
> ... Il s'assied, l'œil en pleurs, seul en face du vide.

Cette plainte du poète qui ne trouve plus dans les bois le chœur consolateur et qui entend des « bruits » et non des « voix », ce vide de la Nature, après le vide du Ciel et à peu près à la même date, voilà encore un des résultats de cette curiosité moderne qui a trop « sondé » l'univers — le mot est de Laprade — et qui a laissé l'âme de l'homme solitaire en face du Néant. Vers 1850 le romantisme était bien ruiné dans l'échec de ses sympathies.

*
* *

Il l'était d'autant mieux que la science expliquait très bien par la Vie de la Nature certaines particularités qui paraissaient aux romantiques la révélation d'une Ame. Et c'est encore ce qu'on entrevoit dans la poésie de Laprade :

1° La Nature est *hostile* à l'homme, avaient dit certains romantiques. C'est ce que croyait Vigny quand il lui faisait exprimer son orgueilleux dédain pour l'humanité : « Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs... Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe. » — Mais, reprenaient Laprade et les Parnassiens avec lui, ce mot d'hostilité ne signifie rien. Si la Nature a des convulsions et des orages, si elle fait périr dans ses tourmentes des milliers d'hommes, ce n'est pas qu'elle en veuille à l'humanité. Son hostilité n'est rien de plus que le déchaînement inconscient de sa force. Chénier écrivait dans la Préface de l'Hermès : « Peindre la terre sous l'emblème d'un grand animal qui vit, se meut et est sujet à des dérangements dans la circulation de son sang. » La Nature est la Vie. Elle a besoin de nourriture et c'est pourquoi elle dévore les hommes comme les autres êtres — mais

elle ne le fait pas par méchanceté pas plus que l'homme n'a de haine pour le mouton qu'il mange. Ses tempêtes ne sont que les soubresauts de sa santé et non de sa colère : il faut bien qu'elle exhale le trop plein de sa sève. Elle est brutale parce qu'elle est forte non parce qu'elle est hostile. Laprade lui fait dire dans la pleine conscience de sa vigueur : « Je puis tout disperser en secouant mes reins » (1) et Leconte de Lisle reprend :

Au fond de tes fureurs comme au fond de tes joies
Ta force est sans ivresse et sans emportement (2).

2° La Nature est *indifférente* à l'homme, disaient encore certains romantiques. Quand elle n'est pas brutale, elle n'est pas consolante. Elle se rit des souffrances humaines. Elle n'entend « ni nos cris ni nos soupirs ». Elle oppose à notre deuil sa sérénité et l'éternel sourire de ses forêts et de son soleil. — Mais quoi ? faut-il donc ici encore avoir recours à une âme pour expliquer cette « indifférence? » En réalité, il n'y a pas d'indifférence aux souffrances des hommes parce que la Nature ne connaît pas ces souffrances. Elle a pour elle la force — et c'est pourquoi elle paraît hostile, mais elle a aussi la santé — et c'est pourquoi elle paraît dédaigneuse. Son impassibilité n'est rien de plus que sa santé ; son calme est l'équilibre d'une heureuse digestion. Laprade dit au grand arbre tranquille et serein : « Ton immobilité repose sur ta force. » Nul oubli des hommes dans tout cela. Le grand arbre ne connaît pas les âmes humaines : il n'est initié qu'aux secrets de Cybèle.

3° Enfin, si d'autres romantiques — en plus grand nombre — ont cru à une Nature *consolatrice*, eux aussi glissaient une âme où elle n'avait que faire et expliquaient par une sympathie morale, une guérison toute physiologique. Oui, sans doute, la sérénité de la nature « enchanta » plus d'une fois, comme le disait Lamartine, la douleur du promeneur solitaire. Mais cet apaisement ne révélait pas, comme il aimait à le répéter, la tendresse d'une âme voisine de la sienne. Il croyait à une âme sympathique qui consolait sa détresse quand la nature rafraîchissait simple-

(1) *A la terre.*
(2) *La Ravine Saint-Gilles.*

ment de la sève des bois son sang échauffé et appauvri. Il appelait tendresse ce qui était une mystérieuse transfusion du sang. Il guérissait sa nervosité dans la fraîcheur printanière des forêts, à peu près comme on recommande l'odeur des sapins aux poumons affaiblis. Et les entretiens ineffables, d'où il sortait à demi consolé, se ramenaient en définitive à cette douce tranquillité d'une vie végétative que Cybèle lui versait sans ménagement. Laprade ne demandait pas autre chose au « grand arbre » dont la sève coulait en paix :

... Le sang se consume en nos veines brûlantes
... Je voudrais échanger ton être avec ma vie
... Verse à flots sur mon front ton ombre qui m'apaise
. . Obéir *sans penser* à des forces divines,
C'est être Dieu soi-même et c'est ta volupté !

Il a exprimé dans le Mythe d' « Antée » (1) ce rajeunissement, ce rafraîchissement de l'être humain par la sève de l'immortelle Cybèle :

... Sitôt que touchant la terre maternelle
Ta poitrine meurtrie a palpité contre elle,
Que ta bouche appliquée à son sein toujours vert
A bu dans une fleur la sève du désert,
Sitôt que la nature avec toi seul à seule
Baise ton front saignant de tes lèvres d'aïeule,
O prodige! ton corps se dresse et, rajeuni,
Dans tes veines tu sens circuler l'infini...

C'est ce qu'il appelait encore « se nourrir de la moelle des choses..... (2) prendre racines dans la source des choses » (3). Il n'y a pas de communion morale mais une intimité toute physique avec la Nature. Le sang de nos veines se purifie et se régénère par l'infiltration de la sève éternelle.

On trouverait aisément après 1850 un écho des idées de Laprade, par exemple dans Hugo (4) et surtout dans Leconte de

(1) *Odes et Poèmes.*
(2) *Antée.*
(3) *A un grand arbre.*
(4) Voir surtout dans Hugo le poème du *Satyre* dans lequel Hugo a exprimé magnifiquement la Vie de la Nature dont les deux grandes fonctions sont de se reproduire : « Les fleuves recevant les sources dans leur lit... Le rut religieux du grand cèdre cynique, etc.. » et surtout de se nourrir.

Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent
Les éléments.

Lisle (1). J'ai surtout étudié Laprade, parce qu'il représente très bien entre 1840 et 1850 ce frisson de la solitude en face d'une nature d'où l'âme, tant chérie des romantiques, s'était pour toujours retirée. Il a compris et il a dit que la « voix consolatrice

... Ils dévorent la pluie, ils dévorent le vent
.,. A toute heure on entend le craquement confus
Des choses sous la dent des plantes : on voit paître
Au loin de toutes parts l'immensité champêtre
... La terre joyeuse
Regarde la forêt formidable manger.

(1) Leconte de Lisle doit beaucoup à Laprade. Comparer par exemple *Eleusis* à toutes les poésies de Leconte de Lisle sur la mort des dieux. En particulier pour le sentiment de la Nature, je suis surpris de tout ce qui reste de Laprade dans les *Poèmes Barbares* et non seulement pour les idées mais pour certaines expressions, certains tours de phrases, certains rythmes. La *Fontaine aux Lianes* doit certainement beaucoup au *Poème de l'Arbre*. Comparer par exemple ces vers :

L'aube un instant les touche avec son doigt vermeil.
(*Laprade.*)

L'aube aux flancs noirs des monts marchait d'un pied vermeil.
(*Lec. de L.*)

A la croupe du mont tu sièges comme un roi.
(*Lap.*)

Le Temps a respecté, rois aux longues années...
Vous siégez...
(*L. de L.*)

Salut ! toi qu'en naissant l'homme aurait adoré
... Salut ! un charme agit...
(*Lap.*)

Salut ô douce paix !
Salut, ô sanctuaire...
(*Lec. de L.*)

Mes feuilles verseraient l'oubli sacré du mal.
(*Lap.*)

Repos du cœur ! oubli de la joie et des peines.
(*Lec. de L.*)

Certains vers de Laprade sonnent déjà comme des vers de Lec. de L. : « Nul songe n'est si doux qu'un long sommeil sans rêve... Les bruits mélodieux des essaims et des nids. Et le frissonnement des songes infinis ». Le vers : « La volonté me trouble et la raison me pèse » a pu inspirer à Lec. de Lisle : « Et la fureur me pèse et le combat m'ennuie » (*Tristesse du Diable*). — Il y a surtout une analogie d'impressions. Laprade a traduit la souffrance du *Désir orage intérieur* avant que Lec. de L. n'ait exprimé que le désir est la cause de nos misères. Même idéal de sérénité et de calme, même aspiration à l'engourdissement de la pensée et de la volonté dans le contact de Cybèle. — La poésie *La Mort d'un Chêne*, dans laquelle Laprade maudit les hommes qui saccagent les forêts et se console à l'idée que la nature enfantera toujours des arbres est exactement dans le même esprit que *la Forêt Vierge* où Lec. de Lisle maudit « le destructeur des bois, l'homme au pâle visage » et se dit que la forêt rejaillira de notre cendre.

de la Nature » était une illusion, qu'il n'y avait pas autour de nous les voix d'une âme mais les bruits d'une vie, et que d'ailleurs la « sympathie » n'était souvent que le retour sur l'âme du promeneur solitaire de la tendresse qu'il avait lui-même versée sur les formes de la vie. Il put dire à la Nature — comme d'autres le disaient à la Femme et à Dieu — que le romantisme « avait fait chanter son rêve au vide de son cœur ». Dans la plus célèbre des « Symphonies », le poète reproche au pâtre aux yeux de qui la nature est belle et souriante d'aimer dans l'univers inanimé un enchantement qui n'est que dans son cœur :

> Pauvre cœur, dupe hélas! de ta propre imposture,
> Tu n'entends que toi-même à travers la nature.

§ 3. — *Les Voix intérieures.* — *L'Amour.*

L'exaltation sentimentale de la fin du XVIIIe siècle avait le double caractère d'être à la fois la poursuite de la sensation égoïste et la recherche d'une intimité avec tout ce qui vit. C'est très nettement indiqué dans Rousseau, par exemple dans la *Lettre à M. de Malesherbes.* Rousseau veut d'abord remplir le vide de son cœur par les émotions nées du réel et du rêve; de là « cet élancement de cœur vers une autre sorte de jouissance dont je n'avais pas d'idée et dont pourtant je sentais le besoin ». C'est déjà le cri de René : « Je cherche un bien inconnu dont l'instinct me poursuit. » Et de plus Rousseau veut s'unir à des âmes, à la société idéale dont son imagination peuple les solitudes, à la Nature, à Dieu. Ce double besoin est indiqué dans les lettres de Mme Roland. Elle y parle de son bonheur à pleurer, à savourer la volupté des larmes, à sentir « son cœur gonflé de sentiments », et en même temps elle écrit : « Le sentiment m'unit à tout ce qui respire. » Nous avons remarqué quelque chose d'identique dans Mme de Staël. La pitié est tour à tour pour elle « le lien des êtres mortels entre eux » et l'exaltation de l'enthousiasme, le bonheur de sentir en soi l'infini. Loin que le romantique soit une *révolution morale*, il n'a fait que traduire

dans une forme artiste les besoins de la génération précédente. Il y a chez tous ces poètes comme un équilibre entre la jouissance égoïste et la recherche de l'intimité, entre l'individualisme et la sympathie. L'âme romantique s'unit à tout ce qui vit : rien n'est inanimé dans les solitudes : « Tout vit, tout est plein d'âmes... » (Hugo). [Tout] « s'attache à notre âme et la force d'aimer » (Lamartine). Mais en même temps l'âme du poète se sent harmonie : elle jouit délicieusement de vibrer à l'occasion du réel. Elle aime à écouter du dehors les voix consolatrices, mais elle leur préfère toute la mélodie des voix intérieures. L'expression de l'amour en est le plus curieux témoignage.

Les romantiques ont assez souvent exalté la femme consolatrice contre la société hostile. Obermann, qui voit partout le mystère et l'impénétrabilité, est persuadé que l'harmonie peut se réaliser dans l'amour ; il en parle avec émotion et délicatesse. « Une voix lointaine, un son dans les airs, l'agitation des branches, le frémissement des eaux, tout l'exprime, tout imite ses accents et augmente ses désirs. La grâce de la nature est dans le mouvement d'un bras ; la loi du monde est dans l'expression d'un regard » (p. 277 et suivantes). Vigny dit à Éva : « Sur mon cœur déchiré viens poser ta main pure » ; l'idéal du poète est tendre, caressant, légèrement voluptueux (« pour nos cheveux unis un lit silencieux ») ; il chérit la femme comme plus tard M. Sully-Prudhomme parce qu'il la sait fragile à caresser,

...dans les balancements de ta tête penchée,
Dans ta taille dolente et mollement couchée
Et dans ton pur sourire amoureux et souffrant.
...Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule en y posant ton front ?

Pourtant c'est à la même époque et souvent chez les mêmes auteurs qui ont exalté la femme que se dessine une philosophie très pessimiste des rapports de l'homme et de la femme. D'abord, Mme de Staël est très persuadée que la société moderne, en ruinant la vie de salon, a violemment séparé l'esprit de l'homme de celui de la femme : « Sous l'ancien régime où l'opinion exerçait un si salutaire empire, cet empire était l'ouvrage des femmes

distinguées par leur esprit et leur caractère; sans les femmes la société ne peut être ni agréable ni piquante... Depuis la révolution les hommes ont pensé qu'il était politiquement et moralement utile de réduire les femmes à la plus absolue médiocrité... Dans l'état actuel elles ne sont pour la plupart ni dans l'ordre de la nature ni dans l'ordre de la société » (*De la littérature*, II-4, cf. I-17). Faisons la part de l'exagération féminine, il reste vrai qu'il n'y a plus au XIXe siecle l'intimité de l'âge précédent entre l'esprit de l'homme et celui de la femme; la vie est séparée et l'entente est plus difficile. De là cet antagonisme entre les sexes, qui est bien l'une des idées les plus extraordinaires de ce siècle quand on voit quelle a été l'exagération d'une idée juste. La littérature féministe a créé le type de la femme incomprise. Mme de Staël, suivie par G. Sand, se plaint que l'opinion, faite par la société des hommes, affranchisse l'homme de toutes les conventions, sans libérer la femme, sans tenir compte de ses plus légitimes revendications : n'a-t-elle pas toujours contre elle les conventions, le monde, la morale, alors que l'homme peut tout dire et tout faire? Mme de Staël constate cette hostilité de l'opinion surtout à l'égard des « femmes qui cultivent les lettres » (*Littérature*, IV-2). Elle ne voit pas pourquoi les hommes ne comprennent pas qu'une femme ait quelque chose à dire et puisse écrire. A cela, la littérature masculine a riposté en imaginant les types de la femme-enfant (cf. Dickens et Ibsen), de la femme diabolique (cf. Vigny « entre la bonté d'homme et la ruse de femme », Schopenhauer, Tolstoï, Nietzsche et Dumas fils pour qui la femme est la Bête de l'Apocalypse) et surtout de la femme mystérieuse, de l'étrange créature, incohérente dans ses actions, impénétrable dans l'expression de ses regards « sablés d'or », détraquée et malade (ainsi des femmes de Baudelaire « aux prunelles de jais », ainsi des héroïnes d'Octave Feuillet ou de certaines coquines de Bourget). Les Russes qui fourrent partout du mystère ont lamentablement agi dans ce sens : Tourguénief appelle la femme « pauvre âme incompréhensible ». Amiel écrivait gravement de la femme : « La complète franchise semble lui être impossible et la complète connaissance d'elle-même paraît lui

être interdite. Si elle est sphinx c'est qu'elle est énigme, c'est qu'elle est ambiguë aussi pour elle-même. Elle n'a nul besoin d'être perfide car elle est le mystère. La femme c'est l'irrationnel, l'indéterminable, l'illogique (1)... » Ces analystes sont terribles! Avec moins de grands mots, avec un peu plus de préciosité, les Goncourt nous disent : « La femme ne se lit pas comme l'homme. Elle est enveloppée, fermée, cachée souvent à elle-même. Le mari tourne des semaines, des mois autour de ce geste, une grâce, de cette robe, une distinction. Il tourne autour de cette parole qui semble une sensation, de ce sourire qui paraît une idée, de ce regard qu'il croit une communion. C'est la fable antique retournée : l'Amour qui veut voir Psyché et dont la lampe fait trembler son ombre au mur..... La pensée de cette femme ne concevra point de sa pensée; jamais du contact et de l'échange de ce qu'il y a d'immatériel en elle avec ce qu'il porte d'immatériel en lui ne sortira le partage de la vie morale... Nul lien, rien qui réponde... Elle est aveugle à ce que je vois, sourde à ce que j'entends » (*Ch. Demailly*, p. 253). C'est entortillé, mais c'est encore plus galant que de dire avec Beaudelaire : « La femme n'est peut-être incompréhensible que parce qu'elle n'a rien à communiquer » (*L'Art romantique* : Sur le peintre de la vie moderne.

Et dans tout cela que devient l'amour « tyran des hommes »? Vigny souhaitait que le désir s'éteignît dans cette hostilité des sexes : « La femme aura Sodome et l'homme aura Gomorrhe ». Nous n'en sommes pas encore là. L'amour qui cessait d'être un lien fut maintenu par les romantiques comme la suprême ivresse de l'âme, comme la plus grande révélation du divin et de l'infini. Mme de Staël avait exalté son caractère religieux; il fut admis que l'amour venait de Dieu et retournait à Dieu. Dans le drame symbolique de G. Sand, *Les sept cordes de la lyre*, Albertus brise les cordes d'or qui représentent la religion, les cordes d'argent qui sont l'emblème de l'art et la poésie, les cordes d'acier qui expriment l'amour de l'humanité : il respecte la corde d'airain qui est l'amour, il retrouve par elle le sens mystique, le

(1) *Journal*, 26 décembre 1888.

talent poétique, le culte des grandes plaintes de l'humanité. L'objet de l'amour n'importe guère; l'amour de l'amour suffit à la joie du cœur. Musset écrit : « L'exercice de nos facultés, voilà le plaisir; leur exaltation, voilà le bonheur » et, appliquant ces idées à l'amour : « Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse! » Qu'importe la lâcheté des hommes et la perfidie des femmes. « On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux, mais on aime... » (Couplet de Perdican). L'amour peut exister dans l'indignité de la femme; il continue à vivre, même si la femme a disparu; il peut être éveillé même par des rêves et des visions de « sylphides » si la femme n'existe pas. « En ai-je moins aimé? » Mais, si cette exaltation suffit au bonheur de Musset et de quelques romantiques, elle ne pouvait être qu'une ivresse passagère. L'amour qui n'est pas un lien des âmes est la pire des solitudes. Tel est le sens des poèmes d'amour de M. Sully-Prudhomme. Avant lui, Bouilhet avait dit à la femme :

Tu n'as jamais été dans tes jours les plus rares
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur;
Et comme un air qui sonne au bois creux des guitares
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur.

*
* *

Si le romantisme fut, comme je le crois, une très large tentative de communion avec tout ce qui vit et même avec tout ce qui a vécu, et si les poètes croyant à l'existence d'âmes autour d'eux cherchèrent des intimités et des harmonies, il apparaît que le romantisme meurt quand les trois « sympathies » qui étaient sa raison d'être ont été définitivement ruinées. Le mot de Laprade : « Tu n'entends que toi-même à travers la nature », était exactement le mot de Louis Bouilhet sur la femme : « J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur » et celui de Leconte de Lisle sur Dieu : « C'est dans ton propre cœur qu'est le charnier divin ». Il n'y a pas d'union avec la femme ni avec la nature ni avec Dieu : l'amour seul est réel et le sentiment de la nature et le sentiment du divin. Les voix consolatrices ont été remplacées

par les voix intérieures. Et, pour résumer, cette « transposition » me paraît due aux raisons suivantes :

D'abord un motif purement *psychologique*, la prédominance de plus en plus prononcée dans les âmes de la jouissance égoïste sur la poursuite de l'intimité. Les deux tendances existent à la fin du XVIIIe siècle : elles se font équilibre dans l'œuvre de Staël. Mais déjà dans l'*Allemagne* il y a un déplacement, au détriment de l'intimité. L'influence du voluptueux Chateaubriand habitua de plus en plus les fils de René à rechercher des frissons nouveaux et à dédaigner les sympathies dans la joie de l'épanouissement intérieur. Toutefois, pour que ce déplacement ait fini par être aussi radical, il fallut que cette raison de « sentiment » fût fortifiée par des motifs d'ordre intellectuel.

Il y eut donc la raison *philosophique* et presque métaphysique de l'impénétrabilité des âmes et du mystère des êtres les uns en face des autres. C'est une des grandes idées du XIXe siècle : je l'ai indiquée dans *Obermann*. C'est Vigny qui l'a vulgarisée. Tout lui paraissait mystérieux dans les jouissances humaines, dans l'ivresse de l'amour comme dans l'attrait des nuits d'été...

> ...dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme ;
> Dans les désirs du corps, attraits mystérieux,
> Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux.
>
> (*Eloa.*)

Et de même il voulait pénétrer l'énigme de l' « ombre muette » de « la volupté des soirs et les biens du mystère ». Il attribue toutes ces émotions à l'inquiétante action de Satan, ce qui est ne rien expliquer. Dalila est incohérente, impénétrable, enfant malade. Dieu est mystérieux dans son Paradis et quant à la nature, nous ne pouvons savoir ce que Dieu a mis en elle,

> ...ce qu'elle prend et donne à toute créature,
> Quels sont avec le ciel ses muets entretiens,
> Son amour ineffable et ses chastes liens.
> ...Pourquoi ce qui s'y cache et ce qui s'y révèle.
>
> (*M. des Oliviers.*)

Mais Vigny ne tue pas complètement l'espérance : il est romantique par sa croyance aux âmes. Une raison *scientifique* substi-

tua à l'idée philosophique du mystère, l'idée du néant. Si nous ne trouvons pas de sympathies, c'est qu'il n'y a pas d'âmes autour de nous : rien que la vie et des formes. Je retrouve ici l'influence profonde d'Aug. Comte dont le *Cours de philosophie positive* finissait d'être publié vers 1840 (exactement de 1831 à 1842) : il acheva de ruiner la foi romantique. Cette crise morale apparaît dans Laprade. Leconte de Lisle lui-même n'y échappa qu'à grand'-peine. L'auteur de *Psyché* avait célébré cette *curiosité philosophique* de l'Idéal et de l'Infini qui n'avait causé la déchéance de l'âme que pour la ramener triomphante et victorieuse de ses épreuves dans le céleste séjour de la Vérité (1); mais le poème d'Eleusis est plus étrange et plus compliqué. Des sages vêtus de laine blanche gravissent lentement les marches du temple pour interroger le grand-prêtre et s'initier à la Vérité. Ils sont nés en d'heureuses contrées, ils ont tous les biens de la terre, mais leur cœur est en proie aux désirs éternels :

O science! ô science! ô lac tiède et fluide
Qui baigne les jardins de l'Olympe splendide ;
Mer immatérielle aux flots mélodieux
Où plonge en s'abreuvant l'heureux peuple des dieux !...

Ils supplient l'hiérophante de leur ouvrir la porte sainte, de leur livrer la Vérité et de dessiller leurs yeux. Ils se refusent à croire que le bonheur est dans l'ignorance, ils entrent dans le sanctuaire : ils en sortent aveuglés de lumière et « la grève d'Eleusis entendit des sanglots...

Se mêler tout le soir au bruit calme des flots.

Le chœur chante : « Ah ! la terre est déserte et le ciel dé-

(1) L'*Epilogue* du premier livre de *Psyché* — après la chute — contient ces vers :

Mystère, ô gardien...
Tout bonheur ici-bas revêt ton voile obscur.
... Quel songe n'a pas fait et que n'a pas tenté
L'âme que tu séduis, ô curiosité!
... O toi qui perdis l'âme, ô désir de connaître?

Mais dans le livre III, Psyché entonne un hymne pour célébrer son heureuse faute et bénir sa curiosité maintenant satisfaite par la possession de la Vérité :

Par vous, ô saints désirs!...
Par vous, le seuil des dieux s'est ouvert à Psyché.

peuplé ». La science a détruit la foi consolante des vieux jours (1); les insensés ont fouillé les racines des choses au lieu de « respirer le parfum sans nul souci des causes ». Les dieux sont partis comme Eros avait fui sous la lampe de Psyché : ils n'étaient que des rêves et de vains noms ; ils ont déserté leurs autels, ils ont dépeuplé la Nature (2). Seules subsistent les formes et les couleurs dans cet univers qui n'abrite plus les esprits familiers, ces hôtes chers et sacrés au cœur des hommes ; et le Poète dit l'adieu, le suprême adieu à ces divinités qui s'envolent en laissant un deuil silencieux peser sur les champs :

Si la nature est vide et si les dieux sont morts,
S'il ne nous reste plus ici-bas que leurs corps,
Si les mers, les forêts n'ont rien qui sente et veuille
Quand la vague se gonfle et quand tremble la feuille.
Si les flammes des soirs, la pluie et les zéphirs
Ne sont pas des regards, des pleurs et des soupirs;
Si l'homme dans la source où son âme est trempée
Peut plonger en tous sens sans trouver la Napée;
Si tout enfin, les cieux, les vents, les mers, les nuits
Au lieu d'avoir des voix n'ont plus rien que des bruits.
Qu'écoutons-nous encor ? Sur nos lyres muettes
Penchons-nous pour pleurer et pour mourir, poètes (3).

Les sages maudissent leur science, elle a ruiné les chères âmes qui remplissaient le monde ; la clarté a dissipé le bonheur en dissipant le mystère.

Il est vrai que la fin du Poème apporte aux sages une manière de consolation. Ils entendent une voix les convier à des fêtes pro-

(1) Quand le monde en débris vous aura laissé voir
Les intimes ressorts qui le faisaient mouvoir;
Quand ton œuvre d'orgueil enfin sera complète,
Que nous restera-t-il, ô science? un squelette!

(2) Grèce, Olympe terrestre où respirent encor
Mille habitants du ciel parés de jaspe et d'or.
Qui pourra retrouver, une fois abattues
Le moule harmonieux d'où sortaient tes statues?
Nos fils à l'Idéal s'essayeront en vain :
Les hommes ont brisé leur modèle divin.

(3) De tels vers — pour les idées et pour le timbre — suffisent à montrer que Laprade a été le précurseur de Leconte de Lisle.

chaines : qu'ils saluent le sépulcre des dieux sans croire que la terre sera vide : « L'ombre antique s'efface et l'esprit rompt ses chaînes ». Ils ne doivent pas regretter de posséder la Vérité. Elle chasse les faux dieux, mais voici que vers l'Orient apparaît le consolateur des nouveaux jours. Elle dépeuple les forêts des vieux démons qui l'habitaient. Mais les voix de la nature se feront désormais entendre à l'âme de l'homme « sans passer à travers les flûtes des Sylvains ». Le poème s'achève dans l'apothéose du christianisme et du naturalisme. — Oui, mais cette fin me paraît, à la date des *Odes et Poèmes*, mal cousue au reste de la pièce, ou plutôt elle exprime un rêve de Laprade demeuré spiritualiste et chrétien. Cette même vérité qui à la fin du paganisme chassait de l'univers les âmes des dieux, c'est elle, elle encore qui à l'époque de Laprade chassait du monde les voix consolatrices. Les plaintes du chœur des sages, les adieux du Poète au monde désolé étaient-ils donc simplement une résurrection historique ? Il faut bien croire que non, en lisant Leconte de Lisle après Laprade. Ce frisson de la solitude devant un univers dépeuplé, que Laprade avait transposé à la fin du monde païen, je le sens comme une angoisse bien moderne dans les poésies religieuses de Leconte de Lisle que j'ai déjà citées. « Eleusis » annonce le *Runoïa* et *Dies iræ :* Jésus le dernier-né des familles divines s'est retiré des âmes modernes comme les dieux du sanctuaire antique s'étaient envolés devant les prières des croyants. Et Eleusis annonce encore la *Fontaine aux Lianes* : l' « âme » a quitté les forêts et les rivières comme jadis les Sylvains et les Nymphes avaient abandonné les solitudes. Vraiment l'œuvre de Leconte de Lisle est le vivant commentaire d'Eleusis. Et si les derniers païens sentirent avec angoisse le chœur des dieux déserter la terre dans la révélation de la vérité, les âmes consolatrices dont les modernes entendaient les voix sur la terre ou dans le ciel leur apparurent avec le progrès de la science comme les rêves de leurs cœurs. Et c'est bien cette détresse scientifique qui fait la mélancolie de Leconte de Lisle : l'idée que Dieu n'est pas, mais que les dieux de l'humanité furent des besoins réalisés, des illusions objectivées, et la certitude que la

Nature n'est pas une âme consolatrice, qu'elle est uniquement la manifestation d'une vie puissante, et que l'harmonie des solitudes est un concert de « bruits » et non de « voix » à moins qu'elle ne soit tout simplement l'écho des voix intérieures.

CHAPITRE VII

La Sympathie esthétique et l'échec du Parnasse.

Après l'échec du rêve romantique les Parnassiens ont demandé à l'univers, non plus une sympathie morale, mais des jouissances artistiques. Qu'importe, par exemple, que la Nature soit indifférente ou hostile ? N'est-elle pas toujours belle? Olympio, qui la sent étrangère à son cœur ne peut s'empêcher d'admirer

> ... les formes magnifiques
> Que la Nature prend dans les champs pacifiques.

Ainsi encore dans la *Fontaine aux Lianes* : « Elle se rit des souffrances humaines » mais elle révèle aux yeux et aux sens avides d'enchantement « les soupirs de la brise, les chansons des flots clairs, la montagne bleue et les mers dorées et les divins palmiers ». C'est avec émotion que le poète sympathise avec sa beauté :

> Vous vivez, vous chantez, vous palpitez encor,
> Saintes réalités, dans vos horizons d'or.
>
> (*L'Aurore.*)

Dans la disparition du romantisme le besoin romantique d'une intimité subsistait.

§ 1. — *La Beauté des formes de la Vie.*

Flaubert écrivait à une demoiselle Leroyer de Chantepie qui paraît avoir été une âme inquiète, mobile et solitaire : « Intéressez-vous donc à la vie : *memento vivere.* C'était la devise que le grand Gœthe portait sur sa montre pour l'avertir d'avoir l'œil incessamment ouvert sur les choses de ce monde... Lisez de l'histoire, intéressez-vous aux générations mortes » (15 janvier 1861).

Les artistes parnassiens reflétèrent dans leurs descriptions de paysages, ce que l'un d'eux appelait « l'heureuse beauté de ce monde charmant » (Leconte de Lisle : *Le Bernica*). En même temps, pour fixer la beauté particulière de chaque forme de la vie, ils ajoutèrent les peintures d'animaux aux paysages. Après 1850 les animaux entrent en caravane dans les œuvres de nos écrivains. Il y a chez Leconte de Lisle, des bœufs, des chiens hurleurs, des éléphants, un condor, une panthère noire, des tigres, des jaguars, etc... Dans ces descriptions étonnamment plastiques, nous revoyons très nettement le condor « qui dort dans l'air glacé les ailes toutes grandes » et nous entendons le jaguar qui « au travers de la nuit miaulement tristement ». C'est que toutes ces formes de l'être sont des amies pour le poète. Nous sentons qu'elles font partie de sa vie parce qu'il a pénétré leur vie, mais surtout parce que, de toutes les beautés du monde extérieur qui ont intéressé son regard, celles-là lui sont apparues parmi les plus belles ; nous savons que son enfance et sa jeunesse s'enchantèrent de ces visions. Au déclin de sa vie, il n'oubliera pas, dans les souvenirs qu'il réveillera: « le beuglement des bœufs bossus de Tamatave » (*L'Illusion suprême*). Je sens une intimité entre son imagination d'artiste et tout ce défilé de pachydermes, d'oiseaux et de félins : c'est plus qu'une Arche de Noé, c'est une arche d'alliance. C'est ainsi que l'exotisme envahit peu à peu notre littérature. Et il se compléta du décor historique. Gautier disait : « Il y a deux sens de l'exotisme, le premier vous donne le goût de l'exotisme dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes... Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotisme à travers le temps » (*Journal des Goncourt*, II-166). Exotisme des paysages, peintures d'animaux, description du passé ; tout cela n'était assurément pas nouveau vers 1850. Mais le Parnasse y apporta plus de précision et un art plus raffiné. L'exotisme des romantiques ainsi que leur décor historique, fut trop souvent un « spectacle dans un fauteuil » une création imaginaire où d'ailleurs ils logeaient symboliquement leurs idées et leurs émotions. Leconte de Lisle regrettait que ni Hugo ni Vigny n'eus-

sent tenté de « rendre la vie au passé » (déjà cité). M. de Vogüé a raison d'écrire : « Devant le monde et devant le passé, le premier mouvement du moi envahissant des romantiques est de s'assimiler ces objets extérieurs, car il ne peut souffrir qu'une chose reste en dehors du moi... Le romantique ne va pas au monde, il tire le monde à lui » (*Heures d'histoire*). Ainsi, dans leurs peintures d'animaux, si on en excepte Lamartine qui avait une réelle tendresse pour les chiens, les chevaux et tous les êtres, les romantiques ou bien n'ont donné que d'insignifiants croquis ou bien ont fait du symbolisme (*la Vache* de Hugo, *la Cavale*, ou *le Pélican* de Musset). Dans les recueils de Hugo antérieurs à 1850, il est à peine question des animaux. S'il y en a beaucoup plus dans les poèmes composés après cette date, ne serait-ce pas une influence de Leconte de Lisle ?

Dans cette admiration pour les formes de la Vie, les Parnassiens ont surtout exprimé ce que leurs sens d'artistes interprétaient, c'est-à-dire la beauté des lignes, des couleurs ou des gestes. C'est l'inverse des romantiques qui partout cherchaient des âmes. Toutefois, pas plus ici qu'ailleurs, il n'y eut de révolution radicale. Il est remarquable que Leconte de Lisle, qui a si bien traduit sa vision du monde, ait toujours cherché à saisir l'Ame à travers « le long rugissement de la vie éternelle » (*l'Ecclésiaste*) et l'on comprend ce que Flaubert voulait dire quand il lui reprochait de se « stériliser avec son idéal de passions nobles ». L'Enfant qui chasse de sa tour le vieux Runoïa s'enorgueillit d'avoir pris « l'âme du monde et sa force et sa grâce » (*le Runoïa*). La Nuit, descendant sur la campagne, « apaise et fait chanter les âmes et les bois » (*la Fontaine aux Lianes*). Les chiens qui hurlent sur le rivage tressaillent d'un frisson presque humain :

> Quelle angoisse inconnue au bord des noires ondes
> Faisait pleurer une âme en vos formes immondes ?
>
> (*Les Hurleurs.*)

Le murmure de l'air dans les matins d'été est un

> Chœur des esprits cachés, âmes de toutes choses.
>
> (*L'Aurore.*)

Le vieux lion se laisse mourir dans sa cage de fer « et la mort

emporta son âme vagabonde » (1). Il n'est pas étonnant qu'en peignant les animaux, Leconte de Lisle ait essayé de pénétrer jusqu'à l'âme de nos frères inférieurs (2). Le poème si connu des *Éléphants* renferme une partie purement plastique, la procession lente de ces pèlerins qui dans le désert suivent leur patriarche. Mais cette vision éblouissante n'est pas tout le poème. Derrière ces corps massifs « gercés comme un vieux tronc », le poète a deviné des âmes. Il sait où vont ces voyageurs et il connaît les rêves qui endorment leur allure (3). Il a deviné les visions qui passent dans leurs yeux clos ; il sait que la rude tête endormie du vieux chef cache une intelligence très éveillée pour guider « au but certain ses compagnons poudreux ». Qu'on relise à ce point de vue *les Hurleurs*, *le Sommeil du Condor*, « qui râle de plaisir », *les Jungles* où le jaguar tend l'oreille « sans entendre bondir les daims aux jambes grêles », les taureaux qui allongent leur mufle camus et beuglent « sentant venir l'ombre et l'heure de l'enclos », *le Rêve du Jaguar* qui s'imagine enfoncer ses ongles ruisselants « dans la chair des taureaux effarés et beuglants ». Il apparaît que Leconte de Lisle n'a pas seulement décrit des attitudes ou des silhouettes. Il a interprété l'âme mystérieuse qui s'y cachait. D'ailleurs il a surtout aimé et compris tout ce qui dans l'animal répondait à son idéal d'impassibilité et de sérénité un peu mélancolique. Les éléphants endormis, les bœufs qui suivent de leurs yeux languissants et superbes « le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais », voilà ceux qu'il préfère parce qu'il trouve en eux la tranquillité rêveuse et le calme olympien. Il est surtout le peintre des rêves de ces âmes obscures. Il s'est dit que toutes ces créatures, si inférieures que nous les jugions, ont comme nous des songes, des aspirations, peut-être une pensée encore indistincte qui s'agite pour monter à la lumière,

(1) La *Mort d'un Lion.*

(2) Michelet (*Le Peuple*) disait que « l'animal est une âme endormie ou enchantée ».

(3) Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.
... Ils reverront le fleuve échappé des grands monts
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme.

à coup sûr des émotions très vives, réels sanglots d'un cœur imparfait. Cette grande âme que les romantiques aimaient dans la Nature, Leconte de Lisle la retrouve et l'y replace, dans ces humbles êtres qui sont plus que nous les vrais fils de la terre. Et sa sympathie toute esthétique pour la beauté de leurs formes se complique chez lui d'une sympathie morale pour leurs rêveries, pour cette sérénité tranquille que le poète devine en eux comme il la sent en lui (1).

Ce même besoin d'intimité, Leconte de Lisle le porta jusque dans sa manière d'interpréter l'histoire. Il justifia cette réflexion des Goncourt — que les Goncourt n'ont guère mise à profit : « Il faut, pour s'intéresser au passé, qu'il nous revienne dans le cœur; le passé qui ne revient que dans l'esprit est un passé mort » (*Journal*, III, p, 49). Le désir d'affection et d'intimité, qui avait tourné l'âme romantique vers Dieu, le ciel et les forêts, guidait l'âme de Leconte de Lisle vers ces antiques peuplades qu'il aurait peut-être laissé s'endormir du sommeil de la terre s'il avait trouvé dans la divinité ou dans la nature un écho fidèle à ses émotions et à ses plaintes. L'histoire fut vraiment pour lui une sympathie. Il a aimé presque tous les peuples au milieu desquels il a promené sa rêverie. Si son imagination d'artiste a été séduite par certaines visions héroïques et a goûté l'antique magnificence de ce qui n'était plus, son cœur d'homme s'est laissé prendre à cette résurrection et même l'a provoquée (2) : « Qu'a-t-on fait de l'esprit silencieux des morts ? » Il a recherché dans les âges disparus moins le bibelot que l'homme : sa couleur locale est surtout psychologique. Et dans l'homme, il est allé droit au sentiment qui est le plus cher au cœur de tous les peuples : l'inquiétude religieuse. Il se sentait — et nous le sentons — uni par l'âme à ces générations dont il déroulait l'histoire en visions magnifiques. Il semble que parfois il ait retrouvé en lui un

(1) Pour les animaux depuis 1850 voir Hugo ; certains romans champêtres de G. Sand ; Baudelaire et ses chats ; Pierre Loti (*Livre de la Pitié et de la Mort*; *Vies de deux chattes* : *Moumoutte blanche et Moumoutte chinoise*). Les Goncourt (le singe Vermillon dans *Manette Salomon*); certains poèmes de M. Sully-Prudhomme; certains romans d'A. Daudet, etc...).

(2) *La Dernière Vision.*

peu de l'âme des Indous, des Grecs et des anciens Germains. C'est que nul n'a aimé plus que lui les morts et ne leur a fait une plus grande place dans sa poésie. Le sentiment de la Mort est plus ordinaire aux lyriques de tous les âges que le culte des morts. Lamartine et Vigny (1) avaient déjà donné une expression très émue de ce dernier sentiment. Après eux Leconte de Lisle garde un souvenir mélancolique « aux chers morts qu'il aimait au temps de sa jeunesse » (2). Il pense à celle qui dort là-bas « sous le chiendent, au bruit des mers » (3) et qui repose parmi les morts qui lui sont chers. Parmi les souvenirs du passé, c'est une gracieuse vision de femme qui renaît dans le charme doucement mélancolique d'une jeunesse que la tombe n'a point flétrie (4). Et le poète étend sa tendresse à tous les morts, à ceux qu'il n'a pas connus, et dont il aspire à partager le repos éternel ; c'est avec une pieuse sympathie qu'il leur souhaite d'être réellement morts puisqu'ils ont été si malheureux sur la terre (5) !... Il est bien vrai que ce poète a ressenti jusqu'au fond de l'âme le frisson historique et que le passé lui est réellement « revenu dans le cœur ».

Mais c'est ainsi qu'il a étonné ses amis, les Parnassiens, pour

(1) Dans Lamartine, *Milly* ; *Pensée des Morts* ; les *Amis disparus*. Dans Vigny, la fin de la *Maison du Berger*. Sur le frisson tout égoïste de la mort, voir Gautier (*Comédie de la Mort*) ; Loti (*Livre de la Pitié et de la Mort*).

(2) *L'Illusion suprême.*

(3) *Le Manchy.*

(4) *L'Illusion suprême* :

Et tu renais aussi, fantôme diaphane
Qui fis battre son cœur pour la première fois,
Et, fleur cueillie avant que le soleil se fane,
Ne parfumas qu'un jour l'ombre calme des bois.
O chère Vision, toi qui répands encore
De la plage lointaine où tu dors à jamais
Comme un mélancolique et doux reflet d'aurore,
Au fond d'un cœur obscur et glacé désormais.
Les ans n'ont pas pesé sur ta grâce immortelle,
La tombe bienheureuse a sauvé ta beauté.
Il te revoit avec tes yeux divins, et telle
Que tu lui souriais en un monde enchanté.

(5) *Aux Morts* :

O lugubres troupeaux des morts, je vous envie
... Si la grande nuit vous garde tout entiers.

qui l'univers et le passé n'avaient d'autre intérêt que la beauté des lignes et du décor. Quand Flaubert écrivait : « J'aime l'histoire follement. Les morts m'agréent plus que les vivants... » (1), il chérissait ceux qu'il ne connaissait guère par dégoût de ceux qu'il prétendait trop connaître. Il était bien obligé d'avouer en composant *Salammbô* que les morts lui étaient impénétrables : « Je me moque de l'archéologie... (2). Quant à l'archéologie, elle sera probable : voilà tout. Pourvu que l'on ne puisse pas me prouver que j'ai dit des absurdités c'est tout ce que je demande... (3). Ce qui m'embête à trouver dans mon roman, c'est l'élément psychologique, à savoir la façon de sentir ; quant à la couleur, personne ne pourra me prouver qu'elle est fausse... Ce qui me turlupine c'est le côté psychologique de mon histoire... L'étude de l'habit nous fait oublier l'âme. Je donnerais la demi-rame de notes que j'ai écrites depuis cinq mois et les quatre-vingt dix-huit volumes que j'ai lus pour être pendant trois secondes seulement réellement émotionné par la passion de mes héros. » D'ailleurs s'il cherchait à connaître la « passion de ses héros » ce n'était pas désir de sympathie, mais pure curiosité de savant et d'artiste, et scrupule de romancier qui vise à l'exactitude : Sainte-Beuve a loué avec une pointe de malice les efforts laborieux « du grand Carthaginois Flaubert » pour respecter la vérité (4). Au fond, Flaubert a le plus souvent négligé « l'âme » pour « l'habit » : son évocation du passé était surtout un plaisir des yeux, un goût de peintre et de sculpteur. Tout jeune encore, il écrivait à Maxime Ducamp : « J'ai vécu à Rome c'est certain, du temps de César et Néron. As-tu pensé quelquefois à un soir de triomphe quand les légions rentraient, que les parfums brûlaient autour du char du triomphateur et que les rois captifs

(1) *Aux Goncourt*, 3 juillet 1860.

(2) *Lettre à M. Froehner.*

(3) Et ce qui suit, *Lettre à Feydeau*, 1857.

(4) Les Goncourt ont écrit avec cette sévérité souvent inintelligente qui leur est habituelle : « Flaubert voit l'Orient et l'Orient antique sous l'aspect des étagères algériennes... Quant à une restitution morale, le bon Flaubert s'illusionne, les sentiments de ses personnages sont les sentiments banaux et généraux de l'humanité... et son Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra dans un poème barbare » (*Journal*, I-373).

marchaient derrière ? (1) ». Des visions splendides, des couleurs étincelantes, un décor aveuglant de richesses, voilà surtout ce que Flaubert a demandé au passé : c'était précisément ce que d'autres Parnassiens demandaient aux paysages de l'univers...

La Beauté seule est réelle, et d'ailleurs la vraie beauté n'est pas dans les âmes, mais dans les formes et les couleurs : telle fut la croyance des Parnassiens. La solitude morale qu'ils redoutèrent ce ne fut point la solitude du cœur mais celle de l'imagination, c'est-à-dire l'absence de la Beauté autour d'eux et l'exil dans un monde sans enchantement. Ce fut la solitude de Flaubert mal à l'aise dans un décor de ville française (2) et rêvant des splendeurs de la Syrie ou de l'Afrique, de chameaux dans le désert et de tigres dans les bambous. Quand on n'a d'autre désir que de remplir ses yeux de sensations éblouissantes, on est toujours isolé dans le petit coin de terre que l'on a choisi. L'imagination se fatigue d'un décor dont la beauté trop connue s'éteint tous les jours. Et voilà pourquoi les Parnassiens, en quête de beauté firent de grandes chevauchées à travers les paysages et l'histoire. L'exotisme les enchanta de toute la splendeur des lointains horizons ; le passé de l'humanité fit défiler sous leurs yeux les costumes, l'architecture, les cérémonies des civilisations disparues. Ce perpétuel renouveau de visions fut un régal pour leur imagination ; et c'est pourtant de cet enchantement que sortit une forme nouvelle de solitude.

§ 2. — *L'universel écoulement des formes.*

Les romantiques, qui se sentaient éphémères en face de la Nature éternelle, s'étaient avisés que les formes par lesquelles s'exprimait la vie intense de la Nature se transformaient sans cesse et mouraient pour faire place à d'autres. « On voit, disait Obermann, les astres immenses et ces soleils qui semblent mon-

(1) Avril 1846. Cf. certaines lettres à Mme X... 1852, par exemple celle où on trouve : « Je suis sûr d'avoir été sous l'empire romain directeur de quelque troupe de comédiens ambulants... »

(2) « J'en ai assez des carrés de choux d'Yonville », disait-il après avoir composé *Madame Bovary*. Voir *toutes les lettres* de 1857.

trer des mondes où des êtres différents de nous naissent, sentent et meurent... La Cigale s'agite pendant le repos de l'homme, elle mourra, le sapin tombera, les mondes changeront. Où seront nos livres, nos renommées, nos craintes... Pour quel temps amassez-vous? pour quel siècle est votre espérance?... Vous voyez sur la lune comme si elle était près de vos télescopes, vous y cherchez du mouvement, il n'y en a point ; il y en a eu, mais elle est morte. Et le lieu, le globe où vous êtes sera mort comme elle (1). » Musset redira dans le *Souvenir* la fragilité de l'amour humain au milieu d'une nature qui sans cesse se transforme et se disloque : « Tout mourait autour d'eux... » Mais c'est surtout après 1850 que je retrouve cette idée de l'anéantissement cosmologique. Leconte de Lisle, en même temps qu'il désire avec une rage folle la destruction de l'humanité et de la terre (2), sait que l'univers tout entier disparaîtra un jour. A l'*Infini dans les cieux* s'oppose la *Dernière Vision* :

O soleil, vieil ami des antiques chanteurs,
Père des bois, des blés, des fleurs et des rosées,
Éteins donc brusquement tes flammes épuisées
Comme un feu de berger perdu sur les hauteurs.

. . . . . .

Et d'heure en heure aussi vous vous engloutirez,
O tourbillonnements d'étoiles éperdues,
Dans l'incommensurable effroi des étendues,
Dans les gouffres muets et noirs des cieux sacrés !

L'univers tout entier est voué à la mort : C'est ce que répètent tous les romans de M. Pierre Loti. La plus grande des misères, c'est d'entrevoir, dans la Nature, la mort derrière la vie. Voici par exemple dans *Ramuntcho*, une page mélancolique : « A quoi bon avoir résisté à la tempête de cette nuit ? disait le vieux clocher triste et las debout au fond du lointain ; à quoi bon, puisqu'il en arrivera d'autres, éternellement d'autres, d'autres tempêtes et d'autres équinoxes et que je finirai tout de même par passer, moi que les hommes avaient élevé comme un signal de prière devant demeurer là pour d'incalculables durées? Je ne

(1) Page 223.
(2) *Solvet sæclum.*

suis déjà qu'un fantôme, venu d'un autre temps ; je continue de sonner des cérémonies et d'illusoires fêtes... Les nuées et les montagnes couvraient de leur immense attestation muette ce que la vieille ville murmurait en dessous ; elles confirmaient en silence les vérités sombres... : rien nulle part, rien dans le ciel où s'amassent les nuages et les brumes, mais toujours la fuite des temps, le *recommencement épuisant des êtres* et toujours et tout de suite la vieillesse, la mort, l'émiettement, la cendre ». L'observation de tous les jours et l'enseignement de la science nous apprennent que tout meurt ou mourra. Les paysages ne sont pas plus éternels que l'homme :

Ah ! tout cela jeunesse, amour, joie et pensée,
Chants de la mer et des forêts, souffle du ciel
... Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel ? (1).

L'idée de l'universelle mort imprègne et assombrit toute la littérature moderne.

Toutefois la mélancolie en est particulièrement désolée après 1850. Le romantique sait que les formes des paysages disparaissent, mais il n'arrête pas sa pensée sur ce qui se passe. Il sent la nature éternelle à travers ces splendeurs éphémères que d'autres splendeurs remplacent ; et dans la disparition incessante de toutes ces beautés qui ont un instant enchanté ses regards, il admire la vie intense et l'âme immortelle de l'univers (2). Les formes passent mais d'autres renaissent, et la vie est plus féconde que la mort. Mais le Parnassien, qui s'intéresse moins à l'âme et à la vie qu'au décor de l'univers, sent un déchirement en lui quand il ne retrouve plus dans une nature perpétuellement changeante les formes magnifiques auxquelles son imagination s'était fixée. Ce qui l'avait séduit, c'était telle couleur,

(1) Leconte de Lisle : *L'Illusion suprême.*
(2) Tel le début de l'invocation d'Harold :

Triomphe... immortelle nature.
... Dans ton sein que tant de vie inonde
L'être succède à l'être et la mort est féconde.
... Le siècle meurt et meurt et tu renais toujours.
... Un astre dans le ciel s'éteint ? tu le rallumes...

telle ligne, tel relief : tout a changé, la beauté n'est plus la même, le paysage lui devient étranger (1). Il sent douloureusement que tout passe et que l'univers n'est rien qu'un grand décor mouvant. L'exotisme aggrava encore cette mélancolie. Il était né du besoin d'épuiser toutes les splendeurs des paysages : au lieu de s'enfermer dans les limites d'un horizon, nos voyageurs avaient voulu jouir de tous les mirages, et il est certain que cette promenade fut d'abord très douce à leur imagination. Ils se firent de l'univers un paradis ; ils goûtèrent la volupté de comprendre plusieurs genres de beauté ; ils élargirent le front de Pallas Athéné ; ils admirèrent « l'azur phosphorescent de la mer des tropiques » (2) et ils ne dédaignèrent pas « les mystères du pôle et du ciel austral » (3). Ils eurent des frissons de beauté devant les formes changeantes du monde ; les paysages furent leur revanche sur les hommes et les dieux quand ils eurent reflété le monde « dans leurs vagues prunelles ». Certains en restèrent là ; d'autres en furent malheureux. Quand on a l'âme déjà tourmentée par l'idée de la mort et par l'angoisse de l'écoulement des êtres, l'exotisme ne peut qu'augmenter cette souffrance. Les paysages sans cesse renouvelés défilent sous les yeux comme des apparences éphémères ; ils ne meurent pas, mais ils semblent mourir ; ils passent comme autant de mirages sans réalité... Et c'est bien là l'impression désolée que laisse la lecture de Pierre Loti. La nature pessimiste de cet écrivain, son sensualisme désolé lui avaient fait entrevoir, ainsi qu'on l'a vu, la mort dans l'univers. Sa vie de marin a précisé et rendu plus aiguë cette disposition de son esprit. Il a visité une bonne partie de la terre, ce qu'il rappelle d'ailleurs assez volontiers ; il n'a rien trouvé où fixer son imagination. Il a regardé le décor de l'univers comme une succession d'ombres chinoises ; il lui a semblé que le monde était toujours en fuite et que l'univers s'émiettait autour de lui comme dans une contingence de tous les instants.

(1) C'est le sentiment traduit dans la *Tristesse d'Olympio* : l'angoisse des « métamorphoses » de la nature.

(2) De Hérédia : *Les Conquérants.*

(3) Renan : *Prière sur l'Acropole.*

Il a vu des paysages apparaître à ses yeux, les enchanter un moment, puis disparaître comme autant de fantômes. Pour avoir trop aimé la beauté des formes, il n'a rien senti de réel autour de lui, et il a souvent répété que toutes ces visions n'étaient que des images fugitives et presque sans réalité puisqu'à un autre voyage elles n'étaient déjà plus les mêmes. Il s'est senti isolé dans un monde toujours en fuite (1)... Mais d'ailleurs depuis 1850 plusieurs systèmes de philosophie semblent s'être accordés pour ramener l'univers à n'être plus qu'une série d'apparences sans consistance. On a eu des idéalistes comme cet Amiel qui écrivait : « Le monde n'est qu'un feu d'artifice, une fantasmagorie sublime » (2). Les déterministes, à la suite de Hegel, nous ont appris que rien n'était fixe autour de nous et que tout était emporté dans le torrent des contingences (3). Ajoutez à cela les Bouddhistes avec leur doctrine de l'universel mensonge des formes, et leurs invocations à la Maya et à ses « mobiles chimères » (4). Toutes ces idées, agissant dans le même sens et à la même date, ont tiré de l'existence un sensualisme mélancolique. La Nature, aimée pour la beauté toujours nouvelle et variée de ses paysages, a paru s'écrouler dans des splendeurs éphémères comme si elle manquait d'armature. Nul siècle n'avait donné un commentaire aussi désolé de la pensée du vieil Héraclite ou des neiges d'antan...

D'ailleurs l'histoire s'ajouta à l'exotisme pour imposer la certitude de la contingence des phénomènes et de la fuite des êtres. Si les paysages s'évanouissent à nos yeux, que dire de ces civilisations du passé que notre imagination réveille ? Nous leur prêtons la vie, mais c'est une illusion qui les fait vivre (5). Nous

(1) Loti sent le monde s'écouler autour de lui, mais en même temps il sent son être se transformer sans cesse en même temps que les visions changent. Cette autre forme d'isolement sera étudiée plus loin.

(2) *Journal*, 28 avril 1852.

(3) Ces idées ont été reprises par Renan. Voir en particulier la théorie du « fieri » dans les *Dialogues philosophiques*.

(4) Voir toute la poésie bouddhique de Leconte de Lisle.

(5) Ainsi dans Chateaubriand les méditations sur les ruines. Voir dans *René* le passage : « Je visitai d'abord les peuples qui ne sont plus... »

ne ressuscitons que ce qui est mort. Toutes ces visions sont une fantasmagorie moins réelle que tous les décors changeants de l'univers. Nous ne pouvons arrêter longtemps notre imagination sur ces beautés, puisqu'elles ne sont plus. Mais ceci ne serait rien encore si du moins le présent nous restait comme un enchantement qui ne serait pas un rêve. Or, l'histoire nous empêche de jouir du présent ; le passé disparu nous rappelle à chaque instant que ce décor de notre vie moderne, dont la beauté nous paraît immuable, passera lui aussi à son tour : « Pour certains esprits, loin que ce soit le présent qui ruine le passé, c'est le passé qui ruine le présent : il le ruine d'autant plus qu'il est mort et parce qu'il est mort prouvant ainsi que tout doit mourir » (1). Ceux-là même pour qui le réveil historique fut une sympathie du cœur, et qui rattachèrent le présent au passé en retrouvant certaines aspirations identiques dans les âmes de tous les âges, ceux-là ont souffert de sentir passer toutes ces formes multiples par lesquelles l'humanité avait successivement exprimé un même sentiment ou une même espérance. Ainsi pour le sentiment religieux à travers les siècles : on sait quelle fut l'angoisse de Leconte de Lisle. Il avait beau s'attacher à l'une de ces formes mystiques qui furent l'enchantement des hommes dans leur exil. Il sentait, au moment où il l'aimait, que cette forme était éphémère, puisqu'il lisait dans l'histoire la succession ininterrompue des dieux que l'humanité avait tour à tour jugés éternels... Si ceux-là qui ont aimé à retrouver une âme identique dans toute l'histoire de l'humanité, ont souffert de voir s'écrouler toutes les formes qui traduisaient un même besoin, combien cette impression n'a-t-elle pas été plus douloureuse pour ceux qui cherchèrent dans le passé non pas une cité peuplée d'âmes mais tout le décor extérieur aux âmes qu'on appelle la couleur locale ! A ceux-là le passé apparut encore plus lointain et plus complètement mort (2) ; et le présent lui-même ne fut plus qu'un en-

(1) E. Faguet : *Politiques et moralistes*, III-201.

(2) Ainsi dans la *Tentation de saint Antoine*, le défilé des dieux qui finit par ahurir le bon saint.

semble de visions éphémères et de « choses qui passent » (1). Le seul remède serait dans un dilettantisme amusé, parce qu'une curiosité d'artiste se plaît au magnifique défilé de spectacles variés à travers le temps et l'espace, sans être troublée par l'anéantissement de ces tableaux : il lui suffit qu'avant de les voir disparaître, elle en ait compris le sens et pénétré la beauté. Le dilettante se prête aux formes de la vie. il n'a point de regret de les sentir s'évanouir, puisque d'autres formes sont déjà présentes qui séduisent sa volupté d'artiste. Il accepte ces visions quand elles s'offrent, il les laisse mourir sans en souffrir, il peut même s'intéresser à la beauté de leur écroulement. Comme l'écrit M. Bourget de Renan : « La multitude des contemplations ne peut le lasser » (2). Mais l'exemple de Leconte de Lisle et celui de Loti prouvent que ce détachement ne fut pas toujours possible. Leconte de Lisle pouvait bien chercher à « réfléchir sans intérêt » l'univers dans ses prunelles. Son désir de sérénité fut souvent stérile. Il ne sentait que plus profondément combien tout était éphémère et s'évanouissait autour de lui. De là, en plus d'un endroit ses appels pressants à la mort et son nihilisme radical. Baudelaire disait de ce poète : « il aime à changer d'atmosphère et à habiller sa pensée des modes variables que le temps éparpille dans l'éternité... C'est là [dans ses poèmes] qu'il a versé à flots majestueux *son dégoût naturel pour les choses transitoires* et son amour infini pour l'immuable, pour l'éternel, pour le divin Néant » (3). C'est donc que tout lui paraissait s'évanouir et retourner au néant malgré les apparences de la trompeuse Maya. La vie est faite du « tourbillon sans fin » de ces mirages que nous croyons des réalités. Il est impossible de fixer son cœur. Il est surtout impossible d'enchanter son imagination des beautés

(1) Le mot est de Pierre Loti.

(2) *Essais de psych. cont.*

(3) Chez Lamartine tout passe, mais tout retourne au grand Tout. Ainsi dans les *Harmonies* : l'Occident :

O lumière où vas-tu? Globe épuisé de flammes,
Nuages, aquilons, vagues où courez-vous?
Poussière, écume, nuit, vous mes yeux, toi mon âme,
Dites si vous savez, où donc allons-nous tous?...
A toi, grand Tout, dont l'astre est la pâle étincelle.

d'un univers « où tout change, où tout passe ». Tout le décor artistique du monde n'est qu'illusion puisque rien ne demeure...

§ 3. — *La Beauté de l'Art et son éternité.*

Il y a cependant une exception, une seule à cette loi de l'universel écoulement. Toutes les beautés de l'univers s'effacent ou se transforment : la splendeur de l'Art est éternelle. Elle est le point fixe où peut se raccrocher l'imagination solitaire devant cette fuite des formes de la vie.

J'ai cité quelques-unes des raisons qui faisaient préférer par le poète ou par l'écrivain parnassien l'art à la vie. Quand Flaubert écrivait : « Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes, les beaux couchers de soleil etc... I-113 », il montrait assez par son exemple qu'il préférait encore les phrases bien tournées aux plus beaux couchers de soleil ou « les marbres antiques » (1) aux plus harmonieux des corps humains. L'art lui semblait — ainsi qu'aux autres Parnassiens — plus beau que la vie, d'abord parce que l'art c'est la vie choisie, la réalité transfigurée par l'élimination des laideurs. « Les choses renaissent sur le papier belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. » (Baudelaire, déjà cité.) Même quand il copie les laideurs ou les vulgarités, l'art les embellit, si bien qu'en revoyant ces laideurs dans la vie, nous les poétisons presque inconsciemment par l'évocation et l'interposition de l'œuvre d'art qu'elles ont inspirée. Les Goncourt écrivent : « Le tonnelier frappant sur une futaille dans la cour voisine nous fait revoir un lavis à l'encre de chine de Boissieu » (*Journal*, I-326). Toutefois la plus sérieuse raison de la supériorité de l'art, c'est que sa *beauté est éternelle*, quand toute beauté dans l'univers visible est fugitive, destinée à mourir.

Ce mot d'éternel appliqué très souvent à la beauté de l'art par

(1) Voir sur la « grécomanie » de Flaubert les petites perfidies des Goncourt (*Journal*, II-167).

les Parnassiens précise ce que nous avons dit des raisons psychologiques de leur esthétique. Je rappelle tous les aveux de Flaubert, déjà cités, sur l'idée qu'il faut adorer parce qu'elle est éternelle. Théophile Gautier célèbre ainsi la splendeur de l'Art dans *Emaux* et *Camées* :

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.
... Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

(*L'Art.*)

Et de même chez Leconte de Lisle :

Les Dieux sont en poussière et la terre est muette.
Rien ne parlera plus dans ton ciel déserté.
Dors! mais vivante en lui, chante au cœur du poète
L'hymne mélodieux de la Sainte Beauté.

Elle seule survit, immuable, éternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie et tout renaît en elle
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs.

(*Hypatie.*)

Quant tout passe, c'est l'art qui éternise le décor mouvant du monde. Il est ainsi plus vrai que la nature; il est une autre nature plus durable substituée à la première : « Les choses renaissent en lui naturelles et plus que naturelles (Baudelaire : *Art romantique* ». Le rayonnement de sa Beauté échappe à la fantasmagorie universelle : l'art par son immutabilité, son éternité satisfait pleinement ce besoin d'intimité que les formes les plus belles de l'univers, trop vite disparues, n'apaisent qu'imparfaitement.

Cette croyance à l'éternité de l'art et de sa beauté a, sinon créé, du moins fortifié certains caractères de la littérature parnassienne que nous avons déjà entrevus. L'*Art n'est éternel que parce qu'il exprime l'éternel.* Il corrige la nature en isolant dans la peinture des personnes ou des choses le détail accidentel pour ne retenir que ce qui est général, typique et par conséquent durable. Voici quelques applications de ce principe d'éternité :

1° *Abandon de la littérature personnelle et lyrique.* — Flaubert disait : « Adieu pour toujours au personnel, au relatif, au contingent » (déjà cité) et encore : « Le premier venu est plus intéressant que M. Gustave Flaubert parce qu'il est plus typique et par conséquent plus général » (*A. G. Sand*, 1866). Il n'y a pas de vraie beauté que ce qui peut durer. Or la confidence directe de sentiments personnels exprime une personnalité, contingente comme toutes les personnalités. Une telle littérature est fatalement vouée à l'oubli. Les sentiments personnels ne sont matière d'art que si on les envisage *sub specie æterni*, soit en les transposant dans une création impersonnelle comme le voulait Flaubert, soit en les élargissant symboliquement en idées, comme l'ont fait Vigny et surtout Laprade. Les concepts de l'intelligence sont en effet plus durables que les émotions individuelles du cœur. La raison est plus artistique que la passion parce qu'elle est moins éphémère. Et c'est pourquoi la poésie lyrique du Parnasse est si fortement imprégnée d'esprit philosophique et scientifique.

2° *Importance de la littérature descriptive et généralité des descriptions.* — Si les formes de la vie sont éphémères, c'est qu'elles sont trop « individuelles » ; la description artistique est celle qui exprime les choses comme elles sont dans leur généralité « dégagées de tous leurs contingents ». Il ne faut pas plus reproduire *un* objet quand on est romancier qu'il ne faut pas se peindre soi-même quand on est poète. Le réalisme n'est pas une photographie. Il n'est pas non plus un reportage. Glisser dans un roman des faits-divers, c'est y introduire la contingence : « En imaginant on reproduit la généralité tandis qu'en s'attachant à un fait vrai, il ne sort de notre œuvre que quelque chose de contingent, de relatif et de restreint (*A Mme X...*, 1853) ». Là est le principe du goût qu'éprouvait Flaubert pour l'art tout général de nos grands classiques.

3° *Importance de la « forme » dans l'Art.* — L'Art ne peut prétendre à l'éternité que s'il est une transposition perpétuelle. Le lyrique « transpose » ses sentiments dans une création impersonnelle ; le poète descriptif « transpose » les sensations qu'il

reçoit de la vie dans une forme artistique qui éternise encore mieux ce que ces sensations peuvent avoir de général. Gautier écrivait à propos de Leconte de Lisle : « Rien n'a pu amollir cette forte et tranquille nature... pour laquelle le monde n'existe que transposé sous des formes pures dans la sphère éternelle de l'art » (Rapport sur les progrès de la poésie). Réfléchir l'univers, ce n'était pas seulement pour Leconte de Lisle observer autour de lui et découvrir « de ses vagues prunelles » ce que les autres ne voyaient pas : c'était encore, après avoir isolé ce qui lui paraissait typique, l'embellir par le travail du rythme et de la rime. Il croyait que tout dans la nature n'était qu'une fantasmagorie sans réalité, et qu'il n'y avait qu'une seule réalité, une seule beauté visible et éternelle : de beaux vers ou de belles rimes. Pour lui comme pour les Parnassiens l'éternité de l'art littéraire provenait d'abord de la *matière* de cet art (c'est-à-dire des détails assez généraux pour se prêter à l'immortalité artistique) mais, surtout de la *forme*, du style, plus réel que toutes les splendeurs de l'univers. Ainsi s'expliquent certaines idées de Flaubert qui paraîtraient singulières si on ne les rattachait pas à ce désir d'éternité. Si Flaubert rêvait d'écrire des phrases « qui ne voudraient rien dire » et qui seraient belles de la seule beauté du rythme, c'est que la « matière » d'une phrase, le fond, ce qui en fait le sens, que ce fût un sentiment, une idée ou la peinture de la vie, lui paraissait destiné à mourir. Les mots au contraire, groupés harmonieusement, sont éternels : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, *un livre sans attache extérieure*, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style... Je voudrais faire *des livres, où il n'y eût qu'à écrire des phrases* (si l'on peut dire cela) comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air » (*A Mme X...*, 1852). C'est une idée sur laquelle Flaubert est revenu souvent : ainsi dans cette lettre à G. Sand : « Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu, celui qui est à gauche quand on regarde les Propylées. Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet.

Dans la précision des assemblages, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, *quelque chose d'éternel comme un principe* ?» Les Goncourt ont raillé cette théorie de Flaubert : «... l'importance telle donnée au vêtement de l'idée, à sa couleur que l'idée n'est plus que comme une patère à accrocher des sonorités » (*Journal*, I-178). Ils sont étonnants, les Goncourt ! Que faisaient-ils donc eux-mêmes quand ils célébraient l'écriture artiste? Pour tous ces écrivains le style fut une réalité vivante ; tout le prestige de l'art se concentra dans la forme.

4° *La netteté de la description et la sérénité de l'œuvre d'art.* — Puisque le monde n'est qu'une suite d'illusions changeantes, la littérature ne pourra immobiliser cet écoulement de l'univers qu'en donnant à toutes les descriptions un relief prestigieux, une solidité marmoréenne. Et c'est une des raisons pour lesquelles l'art des Parnassiens nous apparaît comme ferme dans ses lignes, arrêté dans ses contours, ennemi de tout ce qui est flou, brumeux, indécis. A tous les motifs qui firent repousser à ces écrivains le nom de « réalistes », il faut donc ajouter celui-ci : puisque l'univers est toujours fuyant, le vrai réalisme ne peut consister que dans une poésie molle et flottante, qui serait justement le contraire de l'art parnassien; ce sera par exemple la littérature des symbolistes. Et c'est encore pour atteindre à l'éternité, pour créer un art solide et durable que les Parnassiens avec la netteté des descriptions ont réclamé la sérénité de l'œuvre d'art. Aux autres raisons déjà données s'ajoute celle-ci : il n'y a qu'un art olympien qui donne l'impression de l'immutabilité. Nous sentons que toute agitation, gaie ou triste, est passagère : une sérénité tranquille nous semble au contraire éternellement vivante. Le calme paraît immortel; le repos est un principe de beauté, puisqu'il l'est d'éternité. La beauté de la Vénus de Milo ne peut disparaître : elle est comme concrétisée dans la sérénité. Son « bonheur impassible » échappe à la contingence des frémissements humains. Ainsi encore la « Beauté » dans Baudelaire, « belle comme un rêve de pierre » et ouvrant « ses yeux, ses larges yeux aux clartés éternelles ».

Le mot de Flaubert : « Aime l'Art : l'Idée seule est éternelle, nécessaire » (déjà cité), prouve jusqu'à quel point l'Art fut considéré par les Parnassiens comme la seule réalité (cf. « l'Idée seule est vraie ») au milieu de la contingence et du mensonge des formes, comme la seule « Société » où pût se reposer l'âme dans l'universelle solitude. Et pourtant, même ici, même avec toute leur foi, ces artistes connurent l'exil : « Il me semble, écrivait Flaubert, que je traverse un désert pour aller je ne sais où. » L'Art n'est une intimité que lorsque la beauté est réalisée : or, chez tous ces écrivains, l'effort de la production contraria la sympathie, et la difficulté du labeur esthétique les habitua à considérer l'insaisissable Beauté comme une étrangère, presque comme une ennemie. Ainsi chez Flaubert : « Oh ! l'art, l'art ! qu'est-ce donc que cette chimère enragée qui nous mord le cœur ? (II-315)... Je suis véritablement las de ce travail, c'est un véritable *pensum* pour moi (III-32)... Toutes sortes d'angoisses me remplissent, je vais me mettre à écrire (III-103)... Peu d'hommes auront autant souffert que moi par la littérature (III-106)... Je mène une vie âpre, déserte de toute joie externe et où je n'ai rien pour me soutenir qu'une espèce de rage permanente (II-90)... *Pauvre vie si plate où les phrases sont des aventures !* (III-73)... Je suis abruti d'art et d'esthétique : le désespoir est mon état normal (III-111)... Je me trouve à trente-six ans si vide : je suis racorni, usé, flétri (III-108)... Je me sens épuisé. Comme je m'ennuie, comme je suis las ! » (III-194). Les Goncourt eux aussi ont ressenti ce tourment de l'art : « On devient une sorte d'écorché moral, sensitif » (*Journal*, II-15). Ils l'ont exprimé dans *Charles Demailly* : « Pour marcher contre du papier nous ne faisons pas de plus vieux os que ceux qui marchent contre du fer » (p. 179). Ils ont représenté les angoisses de cet homme de lettres à la poursuite de la Beauté (voir tout le passage : « De nouvelles images lui venaient... p. 94 »). Mais en même temps, ils se rendaient compte que l'Art n'était pas une réalité vivante, étrangère à notre âme. L'Art est en nous : il n'a pas plus d'existence objective que le reste. Flaubert disait, dans un moment de foi profonde à cette réalité : « L'Art est assez

vaste pour *occuper* un homme... » (*Corr.*, II-296) ; mais les Goncourt reprenaient avec plus de précision : « *L'Art nous occupe et ne nous remplit pas* » (*Journal*, II-187), et Flaubert lui-même avouait que l'art n'était peut-être « pas plus sérieux ni plus vrai que tout le reste. » Le Parnasse, comme le romantisme était ruiné dans l'échec de ses sympathies. Que reste-t-il donc à l'âme solitaire ? Le remède à l'isolement n'est pas de chercher des intimités morales ou esthétiques avec ce qui nous entoure. Notre vraie Société, c'est nous-mêmes. En nous dédoublant par l'analyse, nous faisons contempler au moi, qui observe, l'étonnante complexité de ses sentiments et de ses sensations. « Je porte avec moi, dira Renan, le parterre charmant de la variété de mes pensées. » Comment cette sympathie pour elles mêmes, que les âmes du XIXe siècle ont si étrangement pratiquée, ne leur a-t-elle pas donné la consolation attendue ?

TROISIÈME PARTIE

Le Culte du Moi et le Vide de l'Ame

CHAPITRE VIII

Une forme particulière de la Solitude des Regrets et des Désirs chez les Romantiques.

Rousseau, en même temps qu'il jouissait de lui-même et de son étourdissante extase, se sentait impuissant à retenir en lui ces émotions dont il aurait voulu éterniser la durée : « Tout est dans un flux continuel sur la terre... Et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent éternellement comme elles » (Ve Rêverie du *Promeneur solitaire*). Et il caractérisait ainsi la détresse de son moi toujours étranger à son passé et toujours fatigué de ne pouvoir réaliser son rêve : « Toujours en avant ou en arrière de nous, nos affections rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent de l'avenir qui ne doit point être. »

Mme de Staël a connu elle aussi cette forme, cette double forme de la solitude. On peut donc dire que toutes les manifestations de la solitude morale apparaissent dans son œuvre. Elle a connu, on l'a vu, cette forme de l'isolement due à l'*identité* du moi dans la société et que je trouve résumée dans ces phrases de l'Allemagne : « *Chaque homme a sa philosophie, comme sa poétique, comme son amour* (III-5)... Chaque caractère est presque un monde nouveau pour qui sait observer avec finesse » (IV-6). Mais

en outre elle se sentait isolée dans l'univers au milieu du *mensonge* des formes : « Si les objets que nous voyons et les êtres que nous aimons ne sont rien que l'œuvre de nos idées, c'est l'homme lui-même qu'on peut considérer alors comme *le grand célibataire des mondes* » (*Allem.*, III-7). Et voici qu'elle se sentit, pour terminer, solitaire en face des multiples formes de son moi.

Elle avait appris de Fichte qu'il faut distinguer dans le moi de chaque individu un élément durable et des formes passagères : « Quand on réfléchit sur les opérations de l'entendement, on croit assister soi-même à sa pensée : *on croit la voir passer comme l'onde, tandis que la portion de soi qui la contemple est immuable* » (*Allem.*, III-7). C'est de cette contemplation des différents « moi » éphémères et subitement étrangers à mesure qu'ils passent qu'est née, chez les romantiques, une forme originale de la tristesse des regrets.

§ 1. — *L'enrichissement excessif de l'âme par les émotions.*

On connaît trop ce caractère du romantisme pour que j'y insiste. Obermann, qui a vulgarisé le mot de *romantisme* entendait par là une succession enivrante de sentiments toujours renouvelés. C'est ainsi que, racontant l'impression produite sur lui par la présence d'une femme aimée, il écrivait : « Lorsqu'elle chante, il semble qu'elle agite les choses et qu'elle crée des sentiments nouveaux... *Tout est romantique, animé, enivrant...* Elle nous précipite avec elle dans le monde immense et notre vie s'agrandit » (page 152). Et il se définissait ainsi : « Mon cœur désire tout, il veut tout, il contient tout » (p. 156). Les romantiques ont demandé à l'histoire non pas une représentation du passé, mais une résurrection des mœurs et des manières de sentir d'autrefois, qu'ils se sont appropriées. Flaubert a très bien compris ce caractère du romantisme quand il dépeignait Emma Bovary « cherchant des émotions et non des paysages », utilisant ses romans pour vivre la vie de ses héroïnes, évoquant le moyen

âge pour se faire une âme de châtelaine : « La légion lyrique des femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient... Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir... Les soupirs au clair de lune ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux !... » Comme Emma Bovary, les romantiques voulaient retirer des choses une sorte de profit personnel et rejetaient comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la « consommation » de leur cœur.

Plusieurs causes favorisèrent ce débordement de la sensibilité pendant le romantisme. Je citerai, parmi les plus importantes : 1° les théories sur le progrès de la sensibilité ; 2° les paradoxes concernant le vague des passions ; 3° les aspirations au bonheur, comme à l'état normal de l'âme.

Mme de Staël avait écrit dans sa *Littérature* à propos des tragédies de Voltaire : « Voltaire a peint la douleur avec plus d'énergie que les auteurs qui l'ont précédé. Dans ses pièces, les situations sont plus fortes, la passion est peinte avec plus d'abandon... Quand la philosophie fait des progrès, tout marche avec elle : *les sentiments se développent avec les idées*... L'émotion produite par les tragédies de Voltaire est donc plus forte quoiqu'on admire davantage celles de Racine » (1). Elle mettait en note à la Préface du même ouvrage : « J'ai soutenu que dans les bons ouvrages modernes l'expression de l'amour avait acquis plus de délicatesse et de profondeur que chez les anciens parce qu'il est un certain genre de sensibilité qui s'augmente en proportion des idées. On verra que Racine, Voltaire, Pope, Rousseau, Gœthe ont peint l'amour avec une sorte de délicatesse, de culte, de mélancolie et de dévouement qui devait être tout à fait étrangère aux mœurs, aux lois et au caractère des anciens. » Ceci est encore plus paradoxal. Elle trouvait moins « d'âme et de passion » dans les tragédies de Racine que dans celles de Voltaire ; elle croyait que la sensibilité devait progresser avec l'esprit philosophique. Et ce n'est pas là une théorie particulière à la « Littérature » puisqu'on la trouve déjà dans le *Traité des*

(1) Chap. XX : Du XVIIIe siècle.

Passions : « Les anciens n'ont pas eu l'idée complète de cette affection [l'amour]... Voltaire dans ses tragédies, Rousseau dans sa *Nouvelle Héloïse*, Werther, des scènes de tragédies allemandes, quelques poètes anglais, des morceaux d'Ossian ont transporté la profonde sensibilité dans l'amour » (chap. de l'*Amour*). Émile Deschamps écrivait en 1828 : « Voltaire a passionné (il souligne) le dialogue et les situations ; il a ouvert une source nouvelle et abondante de pathétique et on lui doit de nobles et fortes émotions qu'on n'avait pas éprouvées au même degré avant lui » (Préface des *Études françaises et étrangères*). Plus on est philosophe, plus on est sensible, plus on *doit* être sensible. Un siècle de raison doit être un siècle d'émotions. Loin que la philosophie soit purement intellectuelle, elle met en jeu le cœur : tel est l'apport de Mme de Staël.

Et voici celui de Chateaubriand. René souffre de chercher le bien inconnu dont « l'instinct le poursuit » ; chaque expérience laisse son âme solitaire, mais l'*ensemble des expériences* le ravit : « Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en *jouit,* mais on ne peut les peindre ». Le vague des passions, c'est le vide du cœur faute d'un objet précis, mais c'est aussi la prodigieuse et intéressante complexité des émotions. De là le mot qu'on n'a pas assez relevé dans la confession de René : « Cet état d'indigence et de richesse... » René se dit à la fois « enchanté » et « tourmenté » par le démon de son cœur.

Enfin Obermann considérait le jeu des émotions comme le principe du bonheur : « Sentiment universel, soutiens et dévore ma vie ; que serait-elle sans ta beauté sinistre? (p. 77 et il met en note un éloge de l'homme sensible dont on a fait trop communément un « personnage ridicule »). Obermann, comme tout le XVIIIe siècle, comme Mme de Staël (Préface déjà citée du *Traité des Passions*), comme tous les romantiques recherche éperdument le bonheur : « Où fuir le malheur? Je ne veux que cela » (p. 45). Le bonheur n'est pas dans la possession d'un objet, mais dans la vibration continuelle de l'âme ; ce qui rend heureux

c'est la poursuite et non la conquête d'un bien inconnu : « Nous souffrons de n'être pas ce que nous pourrions être; mais si nous nous trouvions dans l'ordre des choses qui manque à nos désirs, nous n'aurions plus ni cet excès de désirs, ni cette surabondance des facultés, nous ne jouirions plus du plaisir d'être au-delà de nos destinées, d'être plus grands que ce qui nous entoure » (p. 79). Les émotions douloureuses sont un bonheur parce qu'elles « occupent » vivement l'âme et qu'elles la poussent vivement à agir : « Peut-être l'homme heureux parmi nous est-il celui qui a beaucoup souffert (p. 126)... Ce n'est point dans le malheur que je songerais à rejeter la vie. L'on se retrouve enfin quand il faut lutter contre de grandes douleurs (p. 154)... Nous essayons, du moins dans les misères humaines cet infini que nous voulons donner à notre ombre avant qu'un souffle du temps l'efface (p. 83) ». La vraie souffrance de l'âme c'est l'apathie et c'est l'inaction; la succession des vibrations prouve la jeunesse et l'activité du cœur.

Ainsi la philosophie de l'intelligence (Staël), celle de la volonté ou plutôt de l'activité (Obermann), celle enfin du sensualisme et de l'épicurisme (Chateaubriand), s'accordaient à faire de la multiplicité des émotions le seul bonheur des âmes modernes.

§ 2. — *La Solitude des « moi » passés.*

Dans cette complexité des émotions qui se chassaient les unes les autres, les romantiques sentirent le moi passé devenir perpétuellement un étranger pour le moi présent. L' « écroulement des émotions » est une de leurs plaintes ordinaires : tout passe autour de nous et nos sentiments passent comme le reste; notre sympathie pour les formes de notre âme ne peut éterniser ce qui doit mourir ou plutôt ce qui est tué par l'inconstance du cœur et le désir d'émotions nouvelles. Cette inquiétude donne une valeur singulière à la poésie des ruines dans Chateaubriand. Cet écrivain a aimé la solitude des ruines d'abord en artiste, puis en philosophe comme un décor propice à une noble méditation sur

l'écroulement des empires (*Lettre à M. de Fontanes*), enfin en psychologue, parce qu'il y voyait une harmonie avec le cœur humain que jonchent les débris d'anciens sentiments : « L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé. Tout chez lui n'est que ruine (Génie du C. : *Poésie des Ruines*)... » Obermann souffre de voir les « fantômes de la vie », les formes des êtres lui échapper : « Je les vois tous et je n'entends rien : c'est une fumée... J'écoute, j'appelle : je reste dans un vide intolérable au milieu des ombres errantes » (p. 339). Mais plus encore que l'univers, son cœur se transforme : les émotions qu'il voudrait retenir s'évanouissent comme une fantasmagorie : « Notre cœur change plus rapidement que les saisons annuelles (p. 157)... Le plaisir échappe, l'amour avait les couleurs de la vie, l'ombre vient, la rose pâlit (p. 341)... Quand tout échappe... quand nous passons nous-mêmes avec la fuite invariable des choses, mes amis, mes seuls amis, que sommes-nous? » (p. 408). Mme de Staël a signalé comme la pire des misères l'impuissance du cœur à retenir l'amour qui fait son bonheur : « Si c'est par des fautes réelles dont le regret occupe à jamais votre pensée que vous croyez avoir manqué le but où tendait votre passion, votre *vie est plus remplie*, votre imagination a quelque chose où se *prendre* et votre âme est moins flétrie que si sans événements malheureux, sans obstacles insurmontables, sans démarches à se reprocher, la passion *par cela seulement qu'elle est* eût au bout d'un certain temps décoloré la vie après être retombée sur le cœur qui n'aurait pu la soutenir » (*T. des P.*). Lamartine a souvent exprimé l'idée que « nous mourons feuille à feuille » (1) en perdant les amis et les parents qui étaient une partie de notre cœur : « N'êtes-vous pas un débris de nos cœurs? » (2). Musset, reprenant un passage de Diderot, redit que l'amour ne peut être éternel quand l'arbre est effeuillé par les vents, quand le roc tombe en poussière. A ces vers du *Souvenir* je rattache ceux de la *Lettre à Lamartine* sur le cœur qui est un « tombeau » et une « solitude » :

(1) *Les Amis disparus.*
(2) *Pensées des Morts.*

Comment se fait-il que sans y trébucher
Sur ses propres débris l'homme puisse marcher?
... Désir, crainte, colère, inquiétude, ennui,
Tout passe et disparaît, tout est fantôme en lui.
Son misérable cœur est fait de telle sorte
Qu'il faut incessamment qu'une ruine en sorte.
... Qu'est-ce donc qu'oublier, si ce n'est pas mourir?

Ces morts successives de l'âme, c'est ce que Gautier appelle La Mort dans la Vie (1) :

La Mort est multiforme, elle change de masque.
... Ses sujets ne sont pas tous dans le cimetière.
... Toute âme est un sépulcre où gisent mille choses.
... Tout autour de leur cœur sont debout les momies
Et l'on y reconnaît les figures blêmies
De leurs amours anciens.
... La mort habite en eux au milieu de la vie.

Les âmes modernes, ne pouvant éviter cette loi du changement, ont du moins fait effort pour supprimer l'angoisse du changement. Les dilettantes se sont complu dans la joie de leurs métamorphoses et c'est sans émotion que Sainte-Beuve écrivait : « Mes goûts de l'autre saison ne sont déjà plus ceux de la saison d'aujourd'hui. Avant la mort finale de cet être mobile qui s'appelle de mon nom, que d'hommes sont déjà morts en moi! » (Notes sur ma vie.) Musset, ne pouvant retenir le passé cherchait à l'éterniser et à le rendre présent dans la douceur du Souvenir :

Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés?
... Nous rend doux et chers les chagrins passés.
(*Chanson*, 1831.)

Cf. *Le Souvenir* et la *Lettre à Lamartine* :

J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle.
... Ton âme est immortelle et va s'en souvenir.

C'est aussi le dernier mot d'Olympio dans le jardin qui abrita ses rendez-vous : « C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré sou-

(1) Dans l'une des deux parties de la *Comédie de la Mort*, l'autre étant la Vie dans la Mort.

venir. » D'autres au contraire s'imaginèrent que le seul remède était la philosophie de l'oubli, le recul du passé dans un lointain si brumeux qu'il ne pût plus se dresser comme un étranger devant le cœur solitaire. Et c'est l'espèce de renoncement qui mena Leconte de Lisle au Nirvâna :

... Repos du cœur, oubli de la joie et des peines
(*Fontaine aux Lianes.*)

... Donnez-nous l'éternel silence
O lampes qui versez l'oubli!
(*La Chute des Étoiles.*)

... La noire marée
Va te verser l'oubli de son ombre sacrée.
(*Fiat Nox.*)

... Tes yeux ne verront point reverdir tes ruines :
Livre leur cendre morte au souffle de l'oubli!
(*Requies.*)

Il se peut que ces remèdes aient guéri ceux qui en usaient. Toutefois ce n'était que de l'empirisme. S'il est vrai que l'âme change, il est certain que la recherche continuelle d'émotions nouvelles aggrave encore et complique ses changements. C'est la mobilité des sensations qui fait du présent une solitude en face du passé. Obermann l'avait bien vu : en même temps qu'il décrivait son mal, il en savait la raison : « Vous direz entre vos landes solitaires et vos grandes eaux : Où est celui qui ne m'a plus? Il écoute vers le couchant comme si les sons du piano de ma fille devaient parvenir à son oreille solitaire ; il voit les jasmins rangés sur ma terrasse, il voit mon chapeau gris passer derrière les branches, il regarde sur le sable la trace de mes pantoufles. Vains songes, vous dis-je, j'aurai déjà changé », et un peu plus bas : « Ce souvenir me paraît maintenant celui d'une chose étrangère à moi : *Il me surprendrait si la mobilité de mes sensations pouvait me surprendre* » (p. 349-350). Aussi, pour fixer le passé, il ne faut pas multiplier les émotions passagères, mais chercher un plaisir qui ait chance de durer. L'un des mots les plus profonds qui aient été dits sur le malaise romantique est celui-ci : « Il nous faudrait une volupté habituelle et non des

émotions extrêmes et passagères » (p. 261). Une volupté habituelle c'est-à-dire un de ses plaisirs doux et mesurés comme il raconte en avoir goûté un jour de vendanges en poussant devant lui une brouette chargé de raisins : « Et quand le soir était venu on versait du thé dans du lait encore chaud, on se promenait derrière de vieilles charmilles » (p. 66).

§ 3. — *L'impossibilité de renouveler les émotions. — La solitude de l'identité du moi.*

Avec la mélancolie des regrets, les romantiques ont connu celle des désirs, plus forts que le cœur. Ils voulaient connaître toutes les émotions, pour remplir ce cœur avide d'infini. Soit monotonie de la vie, soit fatigue de l'âme, ils se dirent souvent impuissants à renouveler leurs sentiments ; ils sentirent que rien ne pouvait plus les faire vibrer, ils furent solitaires en face du vide de leur cœur. Musset disait : « Il faut aimer sans cesse après avoir aimé (*Nuit d'Août*) » ; et c'est lui qui justement, dans ces sursauts continuels de la passion finit par éprouver cette impuissance d'aimer dont il a marqué l'âme de Frank, de don Juan et de Fantasio. Cette nouvelle forme de la solitude morale est encore très minutieusement analysée dans Obermann.

Obermann a souvent décrit le sommeil, la torpeur de sa sensibilité dans l'exaltation du désir : « Je suis né sensible et je n'ai jamais joui » (p. 45). La première raison qu'il en donne et que je trouve dès les premières pages du roman, c'est la platitude et la banalité de la vie : « Rien dans la vie, rien dans la nature ! (p. 45).... Heureux si je puis retenir dans l'isolement ce cœur avide et simple à qui rien ne sera donné, si je puis lui apprendre à s'*alimenter* lui-même dans son dénuement (p. 46)... Puisque je suis condamné à toujours attendre la vie, je m'essaie à végéter (p. 76)... Que deviendrai-je s'il faut que je me borne à ce qui est? (p. 90)... Toutes les choses de la vie présentent dans leur vérité rebutante le savant et triste mécanisme de leur squelette découvert. Leurs mouvements m'agitent sans me faire vivre » (p. 148). Obermann se sent glisser dans le néant d'une vie com-

plètement végétative, non par manque de sensibilité, mais par la monotonie d'une existence dans laquelle *il n'arrive rien.* Le malheur même le fuit : « C'est l'insipidité de la vie qui me fatigue et me rebute. Je me demande où me conduira cet ordre de choses nul et insipide, où *l'attente est toujours trompée même celle d'un malheur* du moins énergique » (p. 154). Les émotions de l'amour lui sont interdites : « Cœurs vraiment sensibles qu'une destinée sinistre a comprimés dès le printemps, qui vous blâmera de n'avoir pas aimé... Rien ne vous a été donné : *le silence de l'amour a commencé le néant où s'éteint votre vie* » (p. 280). Enfin les paysages eux-mêmes ne lui disent rien. Obermann est jusqu'ici le vivant commentaire de cette phrase de Chateaubriand : « On habite avec un cœur plein un monde vide... L'existence est pauvre, sèche et désenchantée ».

Il diffère en ceci de René. René embellit la vie du prestige de ses rêves, et ne pouvant vibrer en face du réel il vibre délicieusement à l'occasion du réel. Tout devient pour lui symbolisme, la branche de saule qu'il effeuille sur un ruisseau, ou les oiseaux de passage qui lui font penser à la migration de l'homme : « Qu'il fallait peu de chose à ma rêverie ! » Mais Obermann ne peut ni ne veut poétiser la vie pour en tirer de nouveaux frissons. Il ne le peut pas, parce qu'il manque d'imagination : « Je voulus embellir par le prestige de l'imagination ces objets multipliés que les hommes proposent à leurs passions... Je le voulais, je ne le pus pas » (p. 24). Bientôt même, il ne le veut plus, parce qu'il est positiviste : il veut rester dans ce qu'il appelle « l'ordre des choses » et prendre dans la vie exactement ce qu'elle peut donner : « J'aime les choses existantes... je ne désire, je ne cherche, je n'imagine rien hors de la nature. Loin que ma pensée divague et se porte sur des objets difficiles ou bizarres, éloignés ou extraordinaires et que j'aspire à une destinée romanesque... je ne demande pour ma vie entière que ce que la nature contient nécessairement » (p. 42). Or la nature ne contient rien qui parle à son cœur, et son cœur reste vide : « Je ne connais point la satiété, je trouve partout le vide » (p. 24).

Mais est-ce uniquement la faute de la vie, si la terre est ainsi

désenchantée à ses yeux? Obermann, après avoir accusé la nature, voit très bien que la misère du désenchantement est tout entière dans son cœur. Les hommes voient l'univers non comme il est, mais comme ils le font : « La vie réelle de l'homme est en lui-même... Les choses agissent sur lui bien plus encore selon la situation où elles le trouvent que selon leur propre nature... Chacune de leurs impressions sur lui dépend bien plus pour son bonheur ou pour son malheur de l'état où elle le trouve que de la sensation qu'elle lui apporte... » (p. 25). Or l'état d'Obermann c'est la torpeur; les impressions glissent sur lui. Il se peut que la nature lui parle, il ne l'entend pas; il se peut qu'elle étale à ses yeux mille séductions, il ne les voit pas : « Les dehors fleuris ne m'en imposent pas; mes yeux demi-fermés ne sont jamais éblouis ; trop fixes ils ne sont point surpris » (p. 24). Et il conclut très nettement : « *Comment trouverais-je dans les choses ces mouvements qui ne sont plus dans mon cœur?* » (p. 256). Il est effrayé à la fois du « silence des choses » et du vide de son cœur.

Mais alors d'où vient cette torpeur, cette impuissance à rien tirer de la vie pour la « consommation » de son cœur, comme disait Flaubert? Comme ceci est proprement le mal d'Obermann, on ne s'étonnera pas que l'analyse qu'il en donne soit très minutieuse. Il démêle en lui une double torpeur, une torpeur originelle qui l'empêche *en général* de jouir de la vie, et une autre torpeur qui résulte des quelques jouissances qu'il a pu tirer de la vie : celle-ci complète la première et c'est par elle surtout qu'il sent le néant de son existence.

La première est le fruit d'une analyse trop minutieuse des conditions de la vie. Obermann regarde la vie de près, mais il la regarde de trop près. Son positivisme qui n'est pas gâté par l'esprit de chimère l'est prodigieusement par l'esprit de critique. *Il trouve tout répugnant ou banal avant d'y avoir goûté* : « J'ai tout examiné, tout connu ; si je n'ai pas tout éprouvé, j'ai du moins tout pressenti » (p. 161). Or il ne pressent de cette vie que les « ennuis, les embarras et la contrainte » (p. 154). Il lui répugne de prendre un état (p. 23); il laisse perdre sa fortune par dégoût des procès et des opérations de finance. Il est né apathique et

tout effort l'ennuie ; il est né critique et son intelligence arrête l'émotion *au moment où elle pourrait naître*. Il a de singuliers raisonnements pour esquiver toutes les occasions d'être heureux que la vie peut lui offrir ; il lui suffit de songer que le bonheur est de courte durée, et que d'ailleurs une seule peine gâte cent plaisirs et que cette peine viendra sûrement. Dès lors il murmure un triste : A quoi bon? et l'occasion passe sans que l'émotion naisse (cf. page 152, sa rencontre avec une femme et la peur qu'il a d'en tomber amoureux) : « Quand une heure plus favorable vient placer sur nos fronts une sérénité imprévue, l'heure suivante se hâte d'y fixer les traits chagrins et fatigués » (p. 205). Parfois — et ceci est bien curieux — l'émotion naît, le cœur commence à battre; mais brusquement le raisonnement tue le sentiment et le cœur retombe dans son engourdissement. Un jour il court les bois avec des amis pour chercher des fraises ; la cueillette finie et les corbeilles pleines, la compagnie fait la dînette et prend le café dans un site « romantique », près d'un précipice où mugit un torrent, à la lueur de branches de pin allumées dans un angle du roc : « Le vent mugissait... on entendait à une grande distance les grosses cloches des vaches... L'odeur sauvage du sapin brûlé s'unissait à ces bruits montagnards et au milieu des fruits simples, dans un asile désert, le café fumait sur une table d'amis » (p. 262 et suivantes). Obermann est heureux, mais l'émotion est de courte durée. Il réfléchit sur son bonheur : « Je me mis à rêver *au lieu d'avoir du plaisir* ». Il se dit qu'il est le seul à comprendre « le torrent dans l'ombre et les bruits éloignés de la montagne », et ne pouvant faire participer un autre à sa joie, il n'éprouve plus le moindre bonheur. Il raisonne trop et le sentiment s'évanouit devant l'idée.

Et j'ai dit encore qu'il était apathique. Non seulement il n'accueille pas les émotions que la vie lui offre, mais il est tout à fait incapable de faire le moindre effort pour chercher ce qu'elle ne lui offre pas. L'intelligence paralyse en lui l'énergie. Elle l'empêche d'agir. On n'agit guère quand on raisonne trop et qu'on passe son temps à faire des examens de conscience ; on agit moins encore quand on veut toujours fonder l'activité sur

une connaissance trop minutieuse du but à poursuivre. Par ses subtilités de psychologue et ses inquiétudes de métaphysicien, Obermann raisonne au lieu d'agir; et plus il s'enfonce dans le raisonnement, plus il s'éloigne de l'action : « C'est une triste nécessité, c'est une sollicitude intolérable d'être toujours contraint d'avoir une volonté quand on ne sait sur quoi la régler » (p. 225). Renonçant à l'action, il ignore les émotions qui naissent de l'effort, et comme il n'aborde pas franchement la vie, il ne sait ce qu'elle peut donner. Il légitime d'ailleurs son apathie par des raisons philosophiques : « Ma vie si courte ne mérite pas l'inquiétude d'un jour ». Et il regarde passer le monde et les êtres comme une fantasmagorie en se répétant qu'il n'est lui-même qu'une ombre vaine. Le désir des émotions est intense en lui, mais son cœur est fatigué et lassé avant d'avoir joui. Et c'est bien là en effet la première forme de sa torpeur. Obermann est trop paresseux pour rechercher les émotions que cependant il désire, il est trop raisonneur pour ne point faire sombrer l'émotion naissante dans une réflexion purement intellectuelle ; il est trop critique et d'ailleurs trop peu imaginatif pour ne pas se fermer d'avance à la plupart des émotions dont il ne veut pas être dupe.

Toutefois l'âme romantique d'Obermann a plus d'une fois connu des émotions profondes, bien dignes de celui qui écrivait : « Sentiment universel, soutiens et dévore ma vie ! » Il y a dans le roman de fort beaux cris, et par instants de l' « enthousiasme », comme disait Mme de Staël. Mais Obermann — et c'est son originalité — a senti que ces convulsions éphémères finissaient par produire en lui la léthargie du cœur. Et comme il explique tout, voici les principales raisons qu'il en a données : La faculté de sentir s'émousse dans l'homme comme tout le reste. Pour que la sensibilité continue à vibrer, il faut donner au cœur des émotions de plus en plus violentes ou, ce qui revient au même, de plus en plus exceptionnelles et extraordinaires. « Il faut que tout s'éteigne : c'est lentement et par degré que l'homme étend son être et c'est ainsi qu'il doit le perdre. *Je ne sens plus que ce qui est extraordinaire.* Il me faut des sons romantiques pour que je com-

mence à entendre » (p. 257). Mais peut-on toujours trouver de l'extraordinaire ? Peut-on plonger comme le désirait Beaudelaire « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » (*Le Voyage*) ? Pour avoir trop écouté les sons romantiques sur les montagnes ou dans les vallées de la Suisse, Obermann avoue ne plus rien éprouver des émotions ordinaires de la vie.

Ceci lui est plus particulier. Obermann, ai-je dit, reconnaissait n'avoir pas d'imagination ; il ignorait donc les émotions qui naissent de la rêverie. Il espéra y suppléer par des rêves factices dus à l'emploi des *stimulants*. Avant que Gautier eût célébré le haschich, Baudelaire l'opium et Maupassant l'éther, Obermann chercha, dans l'usage du vin, du thé et du café des émotions pour varier la monotonie de sa vie : « Ce que j'ai peine à me figurer c'est comment on cherche l'ivresse des boissons quand on a celle des choses ». Mais il avoue n'y puiser qu'une excitation passagère qui s'émousse comme le reste et qui est suivie d'une indifférence plus profonde encore aux impressions ordinaires de la vie. « Ces émotions outrées et qui ne sont pas dans l'ordre des convenances naturelles entre nous et les choses effacent les émotions simples... Il existe une différence essentielle entre l'habitude d'être émus par l'impression des autres objets ou celle de l'être par l'impulsion interne d'un excitatif donné par notre caprice. *C'est lorsque le cours du monde nous animerait que nous nous trouvons dans l'abattement que nos excès produisent* » (290-291).

Enfin une croyance propre à Obermann, c'est que la vie n'est ni heureuse ni malheureuse ; elle est surtout banale et ridicule. Obermann ne voit dans la campagne que « des chaumières entassées... dans lesquelles toutes les femmes crient, tous les enfants pleurent, tous les hommes suent » (p. 77). Et voici un intérieur d'ouvrier ou de petit bourgeois : « J'en ai vu se faire la barbe devant un miroir cassé. Les langes des enfants étaient étendus à la fenêtre ; une de leurs robes pendait contre le tuyau du poêle ; leur mère les lavait auprès de la table sans nappe où étaient servis sur des plats recousus du bouilli réchauffé et les restes du dindon du dimanche. Il y aurait eu de la soupe si

le chat n'eût pas renversé le bouillon » (87). Voilà ce qu'on trouve dans la vie : comment cette banalité qui supprime toute émotion profonde, n'enfanterait-elle pas l'ennui et l'assoupissement du cœur? Obermann, déjà morne et désenchanté avant d'avoir connu les émotions, l'est encore davantage quand son cœur a été remué. Il éprouve la fatigue des convulsions, l'impossibilité de les renouveler à l'infini parce que ni le cœur ni la vie ne s'y prêtent. Les expériences sentimentales justifient et aggravent sa léthargie native. Son désir est solitaire en face de son cœur désolé : « Mon cœur est flétri et desséché comme s'il était dans l'épuisement de l'âge refroidi. *Je suis éteint sans être calmé* » (p. 83).

Il finit même par se calmer. Dans cet engourdissement, le désir lui-même finit par sombrer ; Obermann parle de son « inquiétude sans désir » (200) et il définit son mal avec force : « Me voilà replongé dans le sommeil où s'anéantit ma vie. Le temps coule uniformément. Je me lève avec dégoût, je me couche fatigué, je me réveille *sans désirs*. Je m'enferme et je m'ennuie, je vais dehors et je gémis. Si le temps est sombre je le trouve triste, et s'il est beau, je le trouve inutile. La ville m'est insipide et la campagne m'est odieuse... » (206). Il dit encore : « Qui rendra des désirs à ma vie ? » (163). Il s'éteint peu à peu dans une morne résignation. Il assiste vivant à cette forme de la solitude qu'Amiel appellera plus tard : « son dévêtement » : *sa pensée est solitaire devant son cœur flétri, vide d'émotions, vide d'élans.*

Et pourtant ce désenchanté qui a manqué sa vie sentimentale a trouvé ailleurs un point fixe où rattacher son âme vacillante. Il a prétendu maintenir l'identité de son être quand tant d'autres au XIXe siècle ont souffert d'avoir imprudemment ruiné leur personnalité dans mainte expérience. C'est la dernière forme de solitude qui me reste à préciser.

CHAPITRE IX

Le Sensualisme parnassien et la ruine de la vie intérieure.

Si aiguë qu'ait pu être chez les romantiques la solitude des regrets et des désirs, elle laissait au moins subsister dans l'âme un point fixe. Quand le passé disparaît emportant jusqu'au souvenir, quand l'avenir n'offre plus de séduction, éteignant jusqu'au désir, il reste encore ce que Mme de Staël appelait dans l'Allemagne : « le Sanctuaire intérieur », c'est-à-dire *au moment où l'on s'observe* et où l'on rentre en soi-même, l'ensemble des caractères personnels, à peu près immuables, qui constituent le moi. Pour Lamartine, c'est l'âme avec ce que M. Zyromski nomme « le paysage intérieur » ; pour Renan c'est « la petite fontaine des fées, claire et profonde, qui réflète l'Infini... » Par dessous toutes les formes éphémères, émotions et rêves, que nous avons vu se dissiper comme une fantasmagorie, il y a quelque chose d'intime qui constitue notre essence. Y rentrer, c'est échapper à la contingence de l'espace et du temps ; c'est trouver la sympathie qui ne trompe pas.

Les Parnassiens ont ruiné cet asile intérieur : ils n'ont rien trouvé en eux de solide. Leur âme, suivant l'expression d'un de ceux qui ont le plus souffert de cette solitude, n'a plus été que « le cadre vide » de mille formes passagères.

§ 1. — *Les romantiques et l'identité du moi.*

Mme de Staël, dans le *Traité des Passions* et dans ses romans, réclamait pour l'être humain, en même temps que l'affirmation de sa personnalité, le maintien énergique, *inaltérable* de cette personnalité. Elle voulait « la liberté absolue de l'être moral »

vis-à-vis de la société. C'est ce qui la rendait sévère pour les passions. Les passions, qui risquent déjà de détruire le bonheur à cause de la réciprocité qu'elles exigent, sont surtout funestes à la liberté morale qu'elles enchaînent, en plaçant l'âme dans la dépendance du monde extérieur, société, événements ou paysages. Être personnel, ce n'est pas développer aveuglément toutes ses facultés : c'est d'abord réfréner tous les élans qui empêchent l'âme d'être maîtresse d'elle-même et par où l'ennemi entre chez elle pour la transformer à son image. La vie du cœur est très séduisante, mais c'est une vie d'infortunes et surtout d'esclavage. La raison seule fait notre liberté et notre identité. Mme de Staël conseille le développement de l'intelligence, le recueillement, la méditation, l'étude : « Il faut tranquilliser l'âme et non l'agiter » (*T. des P.*, III-1). Sa morale, avant que l'Allemagne n'ait agi sur elle, est toute intellectuelle. Si l'on en excepte la pitié « qui remplit le cœur comme l'étude occupe l'esprit », c'est dans les occupations de l'esprit qu'elle se retrouvait et se reconnaissait. C'est par elles qu'elle faisait la conquête « du seul domaine sur lequel elle se crût des droits » (déjà cité). Le double conseil qu'elle ne cesse de donner à quiconque vit en société, c'est avoir assez de caractère pour être soi-même, assez de raison et de clairvoyance pour rester soi-même.

Je retrouve cette active possession de l'âme par l'intelligence dans le roman de Sénancour. Obermann se défiait de tout ce qui pouvait asservir son moi. C'est qu'il était, autant que Mme de Staël « sensible et romantique », ouvert aux influences du dehors par sa mélancolie et son apathie. Certains aveux expliquent qu'on ait vu parfois en lui un frère de René : « J'étais né pour souffrir... Ce voile ténébreux, ces rafales orageuses, ces lueurs pâles, ces sifflements à travers les arbres qui plient et frémissent, voilà le matin de la vie; à midi des tempêtes plus froides; le soir, des ténèbres plus épaisses et la journée de l'homme est achevée » (p. 72). Son désenchantement, ses plaintes, ses incohérences, son éternel besoin de changer de place, son manque d'équilibre, ses aspirations à la mort pouvaient faire illusion. Il y a même dans ce journal intime des

traces de ce qu'on a appelé plus tard « le bas romantisme », la couleur rayons jaunes de certains paysages. l'horreur du soleil, le goût des teintes grises et des petits coins de campagne où il n'y a « point d'eau, point de fraîcheur, point d'ombrage » (p. 74), la peur maladive du printemps qui est l'éveil des oiseaux, de la verdure et des fleur, la passion du rabougri, des arbres décharnés au feuillage triste, « à l'écorce blanche lisse et crevassée » comme le bouleau (p. 72). Obermann annonce Joseph Delorme. Mais son originalité est tout entière dans les efforts qu'il fait pour connaître sa personnalité et la maintenir intacte en sauvegardant son indépendance. Ses pérégrinations incessantes, ses retraites en Suisse ou dans un petit coin perdu de la forêt de Fontainebleau ne sont pas la preuve d'une âme incohérente, mais la révélation d'un esprit très personnel qui cherche la loi de sa vie. Comme plus tard M. Barrès, il fuit les barbares pour être un homme libre. Il veut assurer l'*identité* de son moi dans un monde où tout se transforme, où les choses passent et repassent devant ses yeux « comme des fantômes... comme les ombres des nuages ». Il triomphe, quand il peut se sentir le même dans un paysage sans cesse transformé par la marche des saisons : « Je me plais à marcher sur les feuilles tombées, aux derniers beaux jours, dans la forêt dépouillée... Une même loi morale me rend pénible l'idée de la destruction et m'en fait aimer ici le sentiment dans ce qui doit cesser avant moi... A la chute des feuilles, la végétation s'arrête, elle meurt ; nous, nous restons pour des générations nouvelles » (p. 102). Ce désir de l'identité explique l'horreur d'Obermann pour les prétendues lois de la nature qui sacrifient toujours l'individu, être réel, à l'espèce qui n'est qu'une abstraction : « Les lois générales sont fort belles et je leur sacrifierais volontiers un an, deux, dix ans même de ma vie, mais tout mon être c'est trop : ce n'est rien dans la nature, c'est tout pour moi... Ce soin des espèces, ce mépris des individus, cette marche des êtres est bien dure pour nous qui sommes des individus » (p. 194). Ce même désir explique encore la conclusion inattendue du raisonnement d'Obermann sur le suicide (pages 162 à 169). Contrairement à Mme de Staël (cf.

Réflexions sur le suicide) Obermann qui veut être le maître de sa personne, estime qu'il a parfaitement le droit de disposer de sa vie. Pourquoi serait-ce un crime de déserter l'existence quand la société, dans certains cas, nous envoie ou nous expose à la mort? Si nous n'avons point sur nous-mêmes le droit de mort, qui l'a donné à la société? Et d'ailleurs les lois de la société ne sont faites que pour le monde actuel et visible : Comment ce qui règle la vie peut-il s'étendre au-delà? Toute société est un pacte : si le pacte opprime, il ne doit pas être irrévocable. Et quand même il serait vrai que Dieu nous ait donné un rôle dans « l'harmonie de ses œuvres », que lui importe, puisque nous ne pouvons nous soustraire à sa loi, que nous changions de lieu? Cependant Obermann ne se tue pas. Est-ce parce que la nature a mis en lui l'instinct de conservation et la crainte de la mort supérieure à tous les raisonnements? Non, car « puisque la nature m'a donné la faculté de vouloir et de choisir, j'en use dans la circonstance où j'ai à décider entre les plus grands intérêts : ouvrage de la nature, j'interroge ses lois, j'y trouve ma liberté ». Obermann veut agir en tout par raison et non par instinct. Et ce n'est pas l'instinct qui le sauve, mais un raisonnement tiré de l'identité du moi. Il se croit maître de sa personne, et en droit de l'anéantir. S'il ne le fait pas, c'est qu'il veut assurer à son moi la plus longue durée possible : « J'ai voulu savoir ce que je pouvais faire; il suffit à ma sécurité d'être certain, que le poids inutile pourra être secoué quand il me pressera trop... Je trouve quelque répugnance à perdre irrévocablement mon être. »

Pour assurer l'identité du moi, il faut le soustraire à toutes les influences extérieures. Les plus redoutables sont celles de la société, des événements et des paysages. Encore est-il possible d'échapper dans une certaine mesure à l'action humaine : il suffit de vivre en solitaire, jusqu'au moment où l'âme se sent assez forte pour vivre en société sans être altérée (voir chap. Ier). Il est moins facile d'éviter les impressions que font sur nous « les choses » ; et pourtant ce n'est pas impossible. Nous ne subissons l'action des événements que parce que nous nous y

prêtons, soit que notre imagination les embellisse, soit que notre mollesse ne sache pas leur résister. J'ai cité cet aveu d'Obermann : « Les choses agissent sur l'homme bien plus encore selon la situation où elles le trouvent que selon leur propre nature. » Pour peu que l'homme ait de clairvoyance et d'énergie, il ne laisse pas altérer son être par les choses : c'est lui qui au contraire les domine : « Je me dis : Soyons d'abord ce que nous devons être, plaçons-nous où il convient à notre nature, puis livrons-nous au cours des choses, en nous efforçant seulement de nous maintenir semblables à nous-mêmes. Ainsi, quoi qu'il arrive et sans sollicitudes étrangères, nous *disposerons des choses*, non pas en les changeant elles-mêmes, ce qui nous importe peu, mais en maîtrisant les impressions qu'elles feront sur nous » (p. 26). Il en est de même des paysages dont Obermann sentait trop bien l'attrait et le frisson. Il est sans doute très séduisant de se prêter aux formes charmantes de l'univers : mais rien n'est plus dangereux pour la vie intérieure de l'être. Obermann ne laisse jamais son moi se fondre dans la nature. Il est poète mais il est philosophe ; ses extases aboutissent à des méditations ; loin de se confondre avec les paysages, il n'en réfléchit que plus profondément sur la nature de son moi, sur la nécessité de maintenir son identité. Ainsi dans son « Lac » car lui aussi, entre Rousseau et Lamartine, a fait un lac : « Il était minuit, la lune avait passé, le lac semblait agité, les cieux étaient transparents, la nuit profonde et belle. Il y avait de l'incertitude sur la terre. On entendit frémir les bouleaux et des feuilles de peuplier tombèrent ; les pins rendirent des murmures sauvages ; des sons romantiques descendaient de la montagne, de grosses vagues roulaient sur la grève. Alors l'orfraie se mit à gémir sous les roches caverneuses... Le rossignol plaça de loin en loin dans la paix inquiète cet accent solitaire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses... » Obermann se laisse un moment pénétrer « par le mouvement toujours lent et toujours le même des vagues, par cette paix durable des sons isolés dans le long silence. » Mais il reprend très vite possession de lui-même, et tout inquiet d'avoir senti son moi lui échapper, il se

demande avec inquiétude si le moi de l'homme ne serait donc pas autre chose « que l'expression accidentelle d'un alliage éphémère. Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature? » (p. 272). Ce qu'il demande à la nature c'est — avec les sons dont nous verrons un peu plus loin l'importance — la paix de ses solitudes, le calme de ses nuits pour favoriser la prise de possession, par une sérieuse analyse morale, de la vie intérieure. La nuit de Thiel (p. 38 sqq.) n'a pas le moelleux ouaté des clairs de lune de Chateaubriand : elle vaut par la méditation qui donne à Obermann, avec la pleine conscience de son moi, le désir de rester maître de lui-même, de se suffire à lui-même et de rester toujours le même. L'ascension à la dent du Midi (p. 56) lui fait goûter la joie de son indépendance reconquise, et de son vrai moi enfin révélé : « Là, l'homme respire l'air sauvage loin des émanations sociales : son être est à lui comme à l'univers : il vit d'une vie réelle dans l'unité sublime. »

Cette liberté à l'égard du monde extérieur n'est d'ailleurs pour Obermann que le point de départ de son éducation morale. Pour maintenir l'identité de l'être, il est nécessaire de l'isoler, mais ce n'est pas suffisant. Il faut en outre connaître — et très exactement — ce qui fait l'originalité et comme l'essence de cet être. Or, c'est très difficile, d'abord parce que la vie de société a toujours plus ou moins faussé la première forme du moi, mais surtout parce que nous sommes à nous-mêmes notre mystère. Rien dans l'univers n'est connu comme il existe : notre être que nous sentons « individuel » nous est impénétrable « et ce qui fait la certitude de mon être en est aussi le supplice » (p. 274). Faut-il donc désespérer de se connaître? Non, mais il faut multiplier les examens de conscience. C'est pourquoi le roman est une succession d'analyses par lesquelles Obermann projette une lumière de plus en plus vive sur sa vie intérieure. Mais ceci encore ne lui suffit pas. Ce qui importe, *c'est moins de se connaître, que de se connaître comme un personnage immuable*, durable, toujours identique à soi-même. Or, l'analyse découvre dans l'âme un chaos de sensations ou de sentiments éphémères. J'ai montré dans le chapitre précédent combien Obermann avait souffert de

sentir le moi sentimental s'écouler sans cesse dans des formes vaines. Ce moi n'est donc pas le vrai moi puisqu'il se transforme continuellement. Mais alors où est le point fixe, ce qu'il y a de plus personnel et d'inaltérable « dans cette mobilité qui me caractérise et qui contribue à mes incertitudes » (p. 412) ? Obermann crut d'abord trouver dans l'effort un principe de vie intérieure. De là le caractère parfois stoïcien de sa morale : il répète que le malheur éveille ou excite la résistance de l'âme et que le bonheur est souvent dans le renoncement au bonheur ou dans le bonheur qu'on donne aux autres (cf. p. 348). Mais la volonté ne peut agir que si elle est éclairée par l'intelligence. Or, notre raison ne sait presque rien du mystère de la vie. Qu'est-ce que la mort? et l'âme? et la nature, et la matière? Obermann est incroyant, mais son matérialisme est inquiet (cf. p. 181 sq. et aussi p. 274) : « Plus on cherche à voir, plus on se plonge dans la nuit. » Faut-il donc se résigner à être passif? Obermann s'aperçut que le jeu de la pensée enivrait le philosophe indépendamment de son impuissance à éclairer la volonté. Si la volonté est soumise, la pensée est libre. La vie intérieure de l'âme, c'est la vie de l'esprit. Obermann n'a pas d'imagination ; il se défie du sentiment, il n'est pas sûr de sa volonté ; mais il a trouvé en lui quelque chose de sérieux, parce que c'est durable, « le généreux emploi des forces de la pensée » (p. 411). Le livre qu'il destine à l'humanité va refléter ce qu'il y a de plus personnel en lui et éterniser son moi à travers les générations : « L'austère travail et l'avenir ! » (p. 412). Mais encore dans ce jeu de l'intelligence, quelle est l'idée la plus goûtée d'Obermann? C'est celle d'ordre et d'harmonie. Il y revient sans cesse. Dans la nuit de Thiel il rêvait « l'harmonie et les convenances » avec la société humaine ; sur la dent du Midi, il désire s'unir à l'harmonie éternelle de l'univers : « Je voudrais être intelligence et que l'ordre éternel du monde... » (p. 86). Il définit la beauté par la convenance et les proportions (p. 93) ; il explique l'amour par l'harmonie (p. 276). Il veut réaliser en lui cet ordre qu'il admire dans l'univers. Il cite ces lignes d'un certain *Manuel des Pseusophanes* : « Tu es intelligence et matière ; le monde n'est pas autre chose.

L'harmonie modifie les corps et le tout tend à la perfection par l'amélioration perpétuelle de ses diverses parties. Cette loi de l'univers est aussi la loi des individus... Laisse la science inutile et les systèmes surnaturels et les dogmes mystérieux... Vis en toi-même » (p. 116).

Ainsi se trouvait guérie la solitude « sentimentale » d'Obermann. Son moi ne lui semblait plus être le cadre vide, irréel de mille formes éphémères : il ne l'était que du point de vue des sentiments, c'est-à-dire dans ce qui ne le constituait pas. L'asile intérieur, c'est la pensée. Elle seule assure la liberté de l'être parce qu'elle échappe aux influences du monde extérieur ; elle seule fait l'identité du moi et aussi son éternité. Obermann s'y réfugie comme auprès de la seule réalité qui échappe à l'universel mensonge et à l'universel tourbillon : « J'ai joui pour la première fois de la conscience de mon être. Poursuivi jusque dans le triste repos de mon apathie habituelle, forcé d'être quelque chose, je fus enfin moi-même... (p. 25). Je dois rester, quoi qu'il arrive, toujours le même et toujours moi, tel que je me sens, tel que je veux être, tel que je suis dans cette vie intérieure, seul asile de mes tristes affections » (p. 44).

Obermann me représente, pendant le romantisme, l'effort le plus vigoureux pour se créer une vie intérieure. D'autres y tendaient aussi par des chemins différents, également désireux de trouver en eux-mêmes un point fixe au milieu de la contingence des sentiments. J'ai dit que jusqu'à l'Allemagne, Mme de Staël était très voisine d'Obermann. L'Allemagne, qui fut pour elle sur tant d'autres points une révélation, le fut en particulier pour cette question de l'identité du moi. Dans sa première manière, elle condamnait et rejetait du « Sanctuaire intérieur » les passions qui lui semblaient exposer son âme à l'influence des événements ou des hommes. Et voici qu'elle les accueillit comme les vraies filles de son cœur lorsqu'elle y vit la révélation du Divin et de l'Infini : « L'orgueil, l'ambition, l'amour-propre, *tout cela c'est encore de l'âme.* » C'est pour la même raison d'ailleurs qu'elle devint sensible à la beauté (dont elle ne s'était pas souciée jusque-là), parce que « la beauté, c'est de l'âme » (*Allem.*, IV-12).

L' « enthousiasme » fut le trait d'union entre sa raison et ses passions : il lui permit de goûter « toutes les merveilles du *cœur* et de la pensée » (IV-10) ; il lui sembla réunir « plus qu'aucun autre sentiment les forces de l'âme dans le même foyer » (IV-12). Pour faire ainsi rentrer les passions dans la constitution intime de son être, il avait suffi à Mme de Staël de changer de point de vue, c'est-à-dire de considérer en elles non plus l'action possible des événements, mais la révélation du divin. Le cœur fut dès lors un élément constitutif de sa personne au même titre que la raison ou que la conscience morale. Joignons-y le sentiment esthétique : tout cela réuni formait ce sentiment de l'enthousiasme qui était ce qu'il y avait de plus elle en elle : « C'est une mélodie si pure que le moindre désaccord en détruit tout le charme... Les orages des passions s'apaisent... L'enthousiasme seul est *inaltérable*... c'est un état qui a de la grandeur et du calme » (IV-10).

Ce même sentiment de l'Infini fit l'unité de la vie intérieure dans Lamartine. Quand il célébrait la solitude où il guidait sa Muse, c'était pour y sentir palpiter les désirs « ailes de l'âme » et pour s'élancer dans l'Infini et dans l'éternité. De très bonne heure, l'auteur des *Premières Méditations* eut le dégoût de ce qui est limité et de ce qui passe ; il vit la société humaine travaillée par des joies sans lendemain et d'inconstantes agitations ; le monde des êtres et des formes lui parut s'écouler sans cesse comme un torrent d'apparences. « Je ne veux pas d'un monde où tout change, où tout passe » ; il connut la mélancolie qui vient de la fuite des heures et de l'impossibilité de retenir le temps : « O Temps, suspends ton vol... » ; mais surtout il sentit que, si tout passe en nous, si notre passé nous devient perpétuellement étranger, c'est que trop souvent nous mêlons notre âme aux fantômes du monde extérieur et que nous laissons agir sur nous la fantasmagorie de l'univers. Lui-même, sur les plages d'Italie, avait plus d'une fois goûté le plaisir d'engourdir son être dans le bercement des vagues et dans la chanson des flots (Cf. *Ischia*) ; il n'avait pas dédaigné les nonchalances de la rêverie, ces langueurs voluptueuses où l'âme, au milieu des fleurs

et des sons, se sent tour à tour parfum et harmonie et glisse de sensations en sensations comme les nuages légers qui passent sur un coin du ciel. Il n'en comprit que mieux combien le sensualisme était dangereux pour la vie intérieure : il se ressaisit dans la vision de l'Infini. Il faut lire sur ce point la minutieuse analyse de M. Zyromski (1). Je ne retiens ici que le désir très vif de Lamartine, de maintenir l'identité de son moi en face des changements de l'univers et d'échapper à la servitude du temps, mais surtout à celle de l'espace. Loin de tirer de l'univers et des paysages des motifs de vibrations, il pensait que sa vie intérieure était d'autant plus intense qu'elle s'épanouissait sans aucune action du dehors; il lui semblait qu'il entendait d'autant mieux le chant intérieur de son âme qu'il fermait davantage l'oreille aux harmonies du monde. Il croyait surtout que son moi créait l'univers et lui imposait ses mirages ; il pénétrait de son âme tout ce qui l'entourait : de là, des réflexions comme celles-ci : « Rien n'est vil, rien n'est grand, l'âme en est la mesure... (2). La voix de l'univers c'est mon intelligence » (3). Cet épanouissement de son moi, cette projection du paysage intérieur ont été mis en lumière par M. Zyromski. Lamartine connut comme Obermann et Mme de Staël la joie de rester lui-même en face du monde ; il eut de plus qu'eux — car il était poète — la volupté d'asservir l'univers à ses rêveries et à ses sentiments et de le marquer de son empreinte au lieu de recevoir la sienne.

Et Musset lui aussi — quoique avec moins d'équilibre et plus d'orages — Musset fut un chantre de la vie intérieure. Individualiste, il le fut toujours, mais non toujours de la même manière. Il le fut superficiellement d'abord, par dandysme et par taquinerie, par désir de s'opposer à tout ce qui l'entourait, — ce qui revient à dire qu'avant d'être lui-même il voulait ne pas être comme les autres. Il le fut par sensualisme, étant à la fois voluptueux et artiste, épuisant les sensations et les frissons, jusqu'au jour où il s'aperçut que ce jeu des métamorphoses était

(1) Voir surtout livre II, ch. II. *La Vie de l'âme.*
(2) *Milly ou la Terre Natale.*
(3) *La Prière.*

moins une richesse qu'une dispersion chaotique de son moi (1). Il ne fut vraiment lui-même que lorsqu'il rentra en lui par sa crise d'amour. La philosophie du souvenir qu'il en dégagea fut l'affirmation de son *identité* morale, et la solide armature de sa vie sentimentale. C'est dans le Souvenir qu'il prit conscience de l'unité de son « âme immortelle » que lui avaient jusque-là déguisée les changements de son cœur. Il put dire par la bouche de Perdican : C'est moi qui ai vécu et non un être factice créé par mon orgueil... »

Les romantiques, qui sentaient tout passer autour d'eux, et surtout en eux, arrivèrent cependant à se créer une intimité de ce qu'ils découvrirent en eux de plus personnel et de plus durable. Ils voulurent faire de la notion du moi une réalité qui leur permît d'échapper à la solitude. Mais cette vie intérieure, ce « dernier asile » comme disait Obermann, finit lui-même par être ruiné.

§ 2. — *Le sensualisme parnassien et la désagrégation du moi.*

Ce sont les romantiques qui ont commencé cette ruine de la vie intérieure.

Les efforts que nous avons signalés chez eux pour maintenir l'identité du moi prouvent assez qu'ils sentaient cette identité menacée. Elle l'était à la fois par les sentiments et par les rêves. Malgré le renom d'idéalisme et de spiritualisme que garde l'école de 1830, le *romantisme sentimental, c'était déjà le sensualisme*. Dans cette avidité des âmes qui cherchaient à éveiller en elles ou à revivre tous les sentiments qui faisaient ou avaient fait tressaillir l'humanité, dans tous ces frissons historiques ou exotiques, dans ce tourbillon de sentiments qui n'envahissaient

(1) Cf. dans la *Confession d'un Enfant du siècle* : « Notre siècle n'a point de formes... Les appartements des riches sont des cabinets de curiosités; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance celui de Louis XIII tout est pêle-mêle... Nous ne vivons que de débris... Tel était mon esprit... Je m'étais trouvé une ruine moi-même. »

l'âme que pour en disparaître aussitôt, dans cette recherche du plaisir et de la volupté jusque dans la douleur (exemple Musset), je sens le désir de la jouissance aiguë mais rapide et toute cette génération d'agités ne multiplia les émotions du cœur que pour épuiser toutes les voluptés que peut donner la vie. La rêverie surtout désorganisa l'être moral. Sans doute, certains romantiques purent affirmer que leurs rêves exprimaient plus encore que leurs pensées la vraie forme de leur âme. Hugo écrivait (Préface des *Misérables*) : « On jugerait bien plus sûrement un homme d'après ce qu'il rêve que d'après ce qu'elle pense... Le rêve qui est tout spontané prend et garde même dans le gigantesque et l'idéal *la figure de notre esprit* : nos chimères sont ce qui nous ressemble le mieux. » George Sand, à la fin d'*Elle et Lui*, fait écrire à Laurent par Thérèse : « Tu as aspiré de toutes tes forces à l'idéal du bonheur et tu ne l'as saisi que dans tes rêves. Eh bien tes rêves, mon enfant, c'est ta réalité à toi, c'est ton talent, c'est ta vie. » Il y eut pourtant une forme particulière de rêverie qui devait préparer l'assujettissement de l'âme au monde extérieur. Il faut remonter à Rousseau, au Rousseau de la 3e lettre à M. de Malesherbes ou de la Cinquième promenade des *Rêveries du Promeneur solitaire*. Rousseau a d'abord connu cette rêverie intellectuelle qui est à la fois un jeu de la pensée et de l'imagination, un enchaînement de méditations morales ou métaphysiques pour créer un monde conforme aux goûts du rêveur, une société « d'êtres selon son cœur ». Et il connut aussi la rêverie qui est la résurrection embellie d'un passé négligé quand il était le présent : « Plus ma rêverie est profonde, plus elle me les peint vivement [les objets du passé]. Je suis souvent plus au milieu d'eux que quand j'y étais réellement (5e Promenade) ». Dans ces formes de la rêverie, l'âme de Rousseau est le centre des visions, des images ou des souvenirs. Mais voici qui est nouveau. Sur la plage de l'île Saint-Pierre, Rousseau aimait à s'asseoir pour écouter le murmure des vagues qui venaient expirer sur le sable. Qu'on relise le récit qu'il en fait : il y décrit une rêverie qui n'est plus un état de l'âme mais un engourdissement physiologique, une léthargie où l'homme ne pense plus,

ne voit plus, mais a seulement le sentiment confus et doux de son existence. Rousseau ajoute que cet état est le plus souvent déterminé par la répétition uniforme d'un léger bruit comme le clapotis des vagues (1) mourant sur la grève : « Il n'y faut ni un repos absolu ni trop d'agitation mais un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles. » C'est déjà la rêverie de Lamartine s'endormant au soleil de Naples ou sur la plage sonore de la mer de Sorrente. Quelques réflexions isolées pendant le romantisme, même chez les plus individualistes, font comprendre et pressentir l'asservissement prochain des âmes à la nature. Chateaubriand écrit (*Génie du Ch.*, IV-I) : « L'homme est seul au fond des forêts, mais... toutes ces solitudes de la terre sont moins vastes qu'une seule pensée de son cœur. » Voilà certes un noble cri d'individualisme : aussi n'est-on pas peu surpris de lire quelques lignes plus loin : « Cette immensité fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature. » Dans ces extases inquiétantes l'homme rentre dans le grand tout, et loin qu'il impose sa voix ou ses mirages à l'univers il n'est plus qu'un écho d'ailleurs affaibli des bruits du monde extérieur ou un vague reflet de ses images. C'est peu de chose encore, mais le sensualisme qui finira par triompher y est déjà indiqué.

Cet envahissement lent mais incessant des âmes par les formes, les bruits, les images ou les parfums de l'univers apparaît dans le symbolisme naturaliste des romantiques. On y voit l'univers considéré d'abord comme un symbole de l'âme humaine imposer peu à peu à cette âme ses paysages et ses couleurs. Il est très curieux que ce fait soit déjà sensible dans Lamartine. M. Zyromski, pour montrer la force de la vie intérieure dans cet écrivain, rappelle que le plus souvent l'âme de Lamartine projette sur l'univers la féerie du paysage intérieur. Le plus souvent, oui, mais non toujours. Déjà dans cette poésie si spiritualiste l'uni-

(1) Au contraire le clapotis des vagues réveille Obermann. Cf. page 33 : « Ce mouvement et ces sons mesurés donnent à l'âme une forte impulsion » et il ajoute qu'après avoir été un quart d'heure devant un lac il n'est pas de grandes choses qui ne lui fussent naturelles.

vers a une autre harmonie, une autre voix et d'autres parfums que l'harmonie et les parfums versés sur les paysages par l'âme dn poète. Ce n'est pas toujours Lamartine qui anime le monde visible de tout l'éclat de ses rêveries : la nature a une âme réellement distincte de l'âme du poète : « Objets inanimés, etc... » et surtout — ce qui est plus étrange — il y a de merveilleuses correspondances entre le paysage intérieur et le paysage extérieur. Lamartine sent en lui une mélodie, mais il entend aussi autour de lui la musique des arbres frissonnants, des vents et des vagues de la mer. Il sent en lui les orages et les agitations du désir; il voit autour de lui les paysages et l'Océan bouleversés par les tempêtes. Il sent en lui des parfums se répandre dans la prière et dans l'amour; il respire autour de lui les parfums de l'oranger et la brise odorante des pays du Midi et les senteurs embaumées de l'Orient. Tout lui apparaît comme un ensemble de symboles; le paysage est le symbole de l'âme, et l'âme est le symbole du paysage. Lamartine dit souvent que ses sentiments flottent en lui comme des brises parfumées, et il dit aussi que l'Océan dans ses tempêtes est soulevé par le vent du désir...

Il y a donc des analogies : Y a-t-il des échanges? Oui certainement. A la vérité Lamartine prête à l'univers plus qu'il ne reçoit de l'univers et M. Zyromski l'a nettement signalé. Mais pourtant sa vie intérieure est bien dans une certaine mesure élargie et renouvelée par le décor extérieur. Les formes des paysages ne sont pas seulement des symboles. Elles se mêlent réellement à son âme pour favoriser le retentissement des émotions, pour les conserver et pour les embaumer. Par exemple, le poète pour garder pieusement le souvenir d'un amour disparu, accroche ses émotions au paysage éternellement immuable qui en a été le témoin; il éternise son rêve et son passé dans le zéphyr qui frémit sur le lac, dans les échos des bords, dans les soupirs des roseaux et dans les clartés de la lune. Souvent même les reflets intérieurs pâlissent quand le paysage se décolore. M. Zyromski écrit : « Les reflets de la lune sur les murs blancs de Procida ont atténué en s'éteignant l'éclat dont brillait son âme. » D'autres fois il y a un conflit entre la vie intérieure du poète et le décor extérieur, et

cela prouve assurément la force de cette âme que l'univers ne pouvait asservir, mais j'y vois aussi que Lamartine n'était point complètement fermé aux bruits du dehors même quand ils contrariaient le cours de ses sentiments et de ses rêveries. Ainsi, il raconte à la fin du *Manuscrit de ma mère* avoir entendu la cloche tinter pendant que son cœur était torturé ; et alors son âme, tout en continuant à pleurer et à saigner, se met à vibrer en cadence et à l'unisson de la cloche : « Etrange contradiction de notre nature à la fois matérielle et intellectuelle... où l'oreille tinte pendant que l'âme sanglote... » Cette oreille qui tinte, c'est déjà du sensualisme. Imaginez une vie « intellectuelle » dit Lamartine — ou si on aime mieux — une vie sentimentale moins intense : tout ce qu'il y a de matériel dans l'action de l'univers sur l'âme triomphera sans résistance. L'âme se sentira son de cloche. Le symbolisme c'était bien — et même chez Lamartine — la porte entr'ouverte au sensualisme. Lamartine y échappa sans peine parce que d'instinct il convertissait ses sensations en sentiments et qu'il ramenait tout à l'intensité de la vie morale. Il disait (1) : « J'ai vendu les bois mais pas l'ombre, les eaux mais pas les murmures. Tout cela est dans mon cœur et ne mourra qu'avec moi. » Il ne gardait de l'univers que ce qui fortifiait son paysage intérieur. On sait trop comment certains poètes d'une âme moins riche sacrifièrent peu à peu leur vie sentimentale au jeu presque physique et materiel des résonnances. Ils furent des « échos » ou des « miroirs » et souvent les deux. Du symbolisme lamartinien ils ne dégagèrent que le frémissement sensuel.

Il y avait aussi dans Lamartine quelques éléments de panthéisme auxquels on pouvait donner en les isolant une valeur exceptionnelle. Lamartine comparait sans doute son inspiration lyrique à la brise ou au zéphir, mais souvent il y voyait autre chose qu'un symbole. Il croyait à un vent de la vie qui animait l'univers, et son souffle intérieur, tantôt harmonieux comme une brise, tantôt violent comme un ouragan lui semblait une émanation de l'esprit divin, de ce feu qui est répandu dans l'uni-

(1) 2e *Méditation* : Note sur les Etoiles.

vers et dans les êtres. Jamais matérialiste ardent — fût-il Chénier — ne traduisit avec plus d'enthousiasme que ce spiritualiste la vie puissante de l'immortelle Nature. Nul ne sentit mieux que lui le bouillonnement de la Sève éternelle qui remplit les mondes :

Dans ton sein que tant de vie inonde,
L'être succède à l'être et la mort est féconde.

Ces adieux d'Harold à la nature expriment magnifiquement la mystérieuse puissance de Cybèle pour renouveler l'univers et créer des infinis. Dans l' « Occident », je trouve la même invocation au grand Tout, principe de vie, où toute vie aspire à rentrer :

... Où donc allons-nous tous ?
A toi, grand Tout, dont l'être est la pâle étincelle
En qui la nuit, le jour, l'esprit, vient aboutir,
Flux et reflux divin de vie universelle
Vaste Océan de l'Être où tout va s'engloutir.

Ce sens de la vie universelle, ce désir de rentrer dans la Nature, de s'y perdre et de s'y confondre trouvèrent, pendant le romantisme, leur expression la plus intense dans l'œuvre de Maurice de Guérin. Il y a bien encore dans cet écrivain des traces de spiritualisme romantique : le *Journal intime* célèbre parfois l'âme de la nature, la sérénité qu'elle donne aux cœurs tourmentés (1). Guérin croit à certaines coïncidences symboliques (2). Mais il finit par s'attacher surtout à cette vie intense qu'il devinait dans la Nature : de là ses hymnes au printemps et l'allégresse de ses tableaux (3). Il est heureux de voir la verdure « s'épancher sur le large dos de la forêt » et de regarder un pay-

(1) Ainsi cette réflexion (28 mars 1833) : « Il y a quelque chose dans la nature qui émeut non seulement la surface de l'âme, mais même ses plus intimes secrets, etc... » Cf. encore le *Journal* du 20 janvier 1834.

(2) Cf. 20 janvier 1834 : « Rien ne peut figurer plus fidèlement cet état de l'âme que le soir qui tombe en ce moment... Les vents se taisent et l'Océan paisible ne m'envoie, quand je vais l'écouter sur le seuil de la porte, qu'un murmure mélodieux qui s'épanche dans l'âme comme une belle vague sur la grève. »

(3) Cf. 2 mai 1833 : « La verdure gagne à vue d'œil, elle s'est élancée du jardin dans les bosquets, elle domine tout le long de l'étang, elle saute d'arbre en arbre, de hallier en hallier. »

sage se rafraîchir et se retremper sous la pluie : « La nature est fraîche, rayonnante... On dirait que le gosier des oiseaux s'est aussi rafraîchi à cette pluie... L'air est devenu extrêmement sonore... Les arbres immobiles semblent écouter tous ces bruits. D'innombrables pommiers fleuris paraissent au loin comme des boules de neige... » Guérin qui sentait palpiter cette vie autour de lui voulut s'y plonger et s'y baigner et, comme il disait y nager comme le poisson dans l'eau : « Si l'on pouvait se sentir à la fois fleur, verdure, oiseau, chant, fraîcheur, élasticité, volupté, sérénité ! Que serait-ce de moi? Il y a des moments où, à force de se concentrer dans cette idée et de regarder fixement la Nature, on croit éprouver quelque chose de cela » (1). Ce rêve lui inspira son poème en prose du Centaure. Il prit plaisir à y faire parler une de ces divinités de l'antique mythologie en qui palpitait le mystère de la vie universelle. Il nous redit la joie de ce fils de la terre à se sentir en communion avec le grand Tout, avec cette Nature dont la sève le pénètre, où il rentrera un jour par la mort, où il rentrera de temps en temps par le sommeil et peu à peu par la vieillesse : « La vie étrangère qui m'avait pénétré durant le jour se détachait de moi goute à goutte retournant au sein paisible de Cybèle, comme après l'ondée les débris de la pluie attachée au feuillage font leur chute et rejoignent les eaux... Je reconnais que je me réduis et me perds rapidement comme une neige flottant sur les eaux et que prochainement j'irai me mêler aux fleuves qui coulent dans le vaste sein de la terre » (2).

(1) « Je me désolais dans une solitude profonde... C'était un silence à faire peur. Folie, pure folie! Il n'y a pas d'isolement pour qui sait prendre sa place dans l'harmonie universelle » (21 mars 1833).

(2) Ce style de Guérin est dru et plein : il a par moments un relief étonnant et déjà parnassien, à la manière de Flaubert : « Détournant la tête je m'arrêtais quelque temps à considérer ma croupe fumante... Autrefois j'ai coupé dans les forêts des rameaux qu'en courant j'élevais par dessus ma tête : la vitesse de la course suspendait la mobilité du feuillage qui ne rendait plus qu'un frémissement léger, mais au moindre repos le vent et l'agitation rentraient dans le rameau qui reprenait le cours de ses murmures... Les aigles du mont Olympe traversaient le haut du ciel et s'évanouissaient dans les constellations reculées ou sous les bois inspirés. L'esprit des dieux venant à s'agiter, troublait soudainement le calme des vieux chênes ». Cette dernière phrase surtout relie Flaubert à Chateaubriand.

Guérin essaya de vivre cette vie de la Nature; et il faut bien qu'il y ait un peu réussi pour en avoir si bien parlé. Il mérite souvent cet éloge que le grand Chiron adressait au Centaure de son récit : « O Macarée, vous êtes semblable à ces mortels qui ont recueilli sur les eaux ou dans les bois et porté à leurs lèvres quelques fragments du chalumeau rompu par le dieu Pan. Dès lors ces mortels ayant respiré dans ces débris du dieu un esprit sauvage ou peut être gagné quelque fureur secrète entrent dans les déserts, se plongent aux forêts, côtoient les eaux, se mêlent aux montagnes, inquiets et portés d'un dessein inconnu. »

Guérin, cependant, ne put se plonger dans la Nature autant qu'il l'aurait voulu; et j'en vois deux raisons : L'une est qu'il était trop imprégné de romantisme, qu'il croyait trop à son âme distincte de l'univers et qu'il résistait inconsciemment à cet engourdissement de son être en face des paysages, encore qu'il le désirât. Il parle de ce « demi-sommeil, vide de toute pensée », où le plongeait parfois une extase trop prolongée (voir *Journal*, 20 janvier 1834). Le plus souvent pourtant sa rêverie était moins une torpeur qu'une méditation. « Cette accalmie n'avait pas éteint le jeu de mes facultés ni arrêté la circulation mystérieuse de la pensée » (1). Ce jeu de l'intelligence était le premier obstacle à son panthéisme et Laprade y échoua pour les mêmes raisons. J'ajoute que les paysages où vivait Guérin nous apparaissent comme trop doux, trop caressants : la vie en est plus excitante qu'alanguissante ; elle n'est pas assez brutale pour dominer l'âme du rêveur. Ces pluies qui rafraîchissent la Nature, ces pommiers en fleurs, cette neige odorante des cerisiers, tout cela réveillait Guérin au lieu de l'assoupir. Il ne connut pas les chaleurs qui endorment la conscience et la volonté : c'est ce que Leconte de Lisle devait ressentir et exprimer. Le poète de l'île Bourbon avait vécu dans cette végétation des tropiques où la vie est plus intense que dans nos climats. Il éprouva, sous un soleil de feu, l'anéantissement de son être dans le demi-sommeil des lourds midis ; il se sentit par instant pénétré par Cybèle au point

(1) *Journal*, 20 août 1834.

de ne plus distinguer son moi du monde extérieur. Ce n'est point par un jeu littéraire que dans « Midi » il conseillait à l'homme de s'absorber dans le soleil, « le cœur trempé sept fois dans le néant divin ». Il avait éprouvé qu'on pouvait y réussir ; il le croyait par expérience et aussi par philosophie. Le bouddhisme lui avait appris que si l'univers est une fantasmagorie, un mensonge de Maïa, nous-mêmes après tout ne sommes pas bien sûrs d'exister. Tout n'est qu'un rêve. Et en tout cas rien ne vaut le bonheur de rentrer dans le grand Tout, comme firent les trois sages qui, après avoir invoqué Bhagavat, essence des essences, se perdirent en lui « comme un fleuve dans la mer ».

Le symbolisme, le panthéisme, le naturalisme, et même le bouddhisme préparèrent ainsi l'anéantissement du moi dans les paysages. L'esthétique des sensations, telle qu'elle fut goûtée des Parnassiens, le compléta.

J'ai montré comment l'artiste parnassien, en se soumettant au modèle, croyait cependant garder sa personnalité, par les sensations originales dont il enchantait son moi. Mais ce jeu était dangereux. Car si l'âme a besoin de ces « reflets » pour prendre conscience de son existence, pourra-t-elle toujours distinguer ce qui vient d'elle de ce qui vient du dehors ? pourra-t-elle se sentir identique à elle-même quand tout passe autour de nous ? Le sensualisme artistique nous fait dépendre des choses : et en nous penchant sur nous-mêmes nous ne saisissons que les fuyantes images des choses. Le moi du voluptueux prend tour à tour toutes les formes des êtres : « Quand je fume, dit Spark à Fantasio, ma pensée se fait fumée de tabac ; quand je bois elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre... » Le moi n'est plus ainsi qu'une collection de sensations, incessamment modifiées par le spectacle du monde : il n'est plus qu'un *cadre formel* où défilent sans liaison, sans unité, les mouvantes apparences. Tout s'y reflète, rien ne s'y arrête. C'est la tristesse qu'a ressentie Pierre Loti et que M. Anatole France caractérise en ces termes : « Comment ne serait-il pas mortellement triste ? Avec une exquise délicatesse d'épiderme, il ne sent rien à fond. Pendant que toutes les voluptés et toutes les douleurs du monde dansent au-

tour de lui comme des bayadères devant un rajah, son âme reste vide, morne, oisive, inoccupée. Rien n'y a pénétré » (*Vie littéraire*, t. III). L'âme de Pierre Loti, sans armature et sans vie intérieure, s'écoule perpétuellement avec le monde toujours en fuite.

Il est vrai que toutes les sensations ne sont pas également dangereuses pour notre personnalité. Une image, par exemple, me fait connaître ce qui n'est pas moi, et le distingue de ce qui est moi. Mais les sons et les parfums nous envahissent plus complètement que les images; ils ont en nous un prolongement, une diffusion, un retentissement plus intense, et tandis qu'une image reste pour ainsi dire à l'extérieur de notre être, un son et une odeur y font pénétrer quelque chose du dehors : ce sont d'inquiétants traits d'union entre notre âme et le monde extérieur. Obermann l'avait déjà indiqué, et c'est d'ailleurs une des originalités de ce curieux roman : « Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses mais vagues... (p. 146). Elles sont plus pénétrantes [que les couleurs] sans doute parce qu'elles sont plus mystérieuses » (p. 423). Mais la vie intérieure d'Obermann, grâce à la pensée, était trop intense pour qu'il se sentît, en respirant une rose « odeur de rose » à la façon de la statue de Condillac. Les bruits et les parfums lui donnent la pleine conscience de son identité et font épanouir la vie de l'âme. Ils éveillent des idées : Obermann, respirant la jonquille, la violette et la tubéreuse se demande si leur parfum ne serait pas l'expression d'une pensée (p. 423). — Ils éveillent des images : Obermann en écoutant le *Ranz des Vaches* évoque symboliquement les paysages de la Suisse, depuis les premières notes qui peignent « les sommets couverts de pâturages, la marche tranquille des vaches et le mouvement mesuré de leurs grosses cloches, le roulement du torrent caché dans les précipices » jusqu'aux derniers chants plus durs et plus pesants : « Les cloches ont passé les mélèzes... Les vaches s'arrêtent, elles ruminent... L'air est froid, le vent a cessé avec la lumière du soir : il ne reste que la lueur des neiges antiques et la chute des eaux dont le bruissement sauvage, en s'élevant des abîmes

semble ajouter à la permanence silencieuse des hautes cimes et des glaciers et de la nuit » (p. 145). Mais surtout les sons éveillent des sentiments. C'est en eux qu'Obermann trouvait « la plus forte expression du caractère romantique » ; il les considérait comme une langue du cœur et non comme une volupté des sens : « On admire ce qu'on voit, *mais on sent ce qu'on entend* » (p. 146). Il disait des solitudes de la Nature : « Elles sont intéressantes et pittoresques quand on entend des cerfs bramer la nuit à des distances inégales, quand l'écureuil saute de branches en branches dans les beaux bois de Tillas avec son petit cri d'alarme. Sons isolés de l'être vivant ! vous ne peuplez point les solitudes comme le dit mal l'expression vulgaire, vous les rendez plus profondes, plus mystérieuses : c'est par vous qu'elles sont romantiques » (p. 104). J'isole encore cette admirable page : « C'était en mars : il y avait des violettes au pied, des buissons et des lilas dans un petit pré bien printanier, bien tranquille, incliné au soleil de midi. La maison était au-dessus, beaucoup plus haut. Un jardin en terrasse ôtait la vue des fenêtres. Sous le pré, des rocs difficiles et droits comme des murs ; au fond, un large torrent et, par delà, d'autres rochers couverts de prés, de haies et de sapins ! Les murs antiques de la ville passaient à travers tout cela : il y avait un hibou dans leurs vieilles tours. Le soir la lune éclairait ; des cors se répondaient dans l'éloignement ; et la voix que je n'entendrai plus !... » (p. 73). C'est ainsi qu'Obermann gardait sa forte personnalité à travers toutes ces perceptions. Mais le « bas-romantisme » et le Parnasse accordèrent une importance exceptionnelle à ces sensations pénétrantes ou imprécises où notre moi paraît se dissoudre dans le monde extérieur. On connaît le goût de Baudelaire pour les odeurs. Il disait : « Mon âme voltige sur les parfums comme l'âme des autres hommes voltige sur la musique » (cité par Gautier : Préface des *Fleurs du Mal*). Dans cet alanguissement sensuel de l'être, la personnalité s'émoussait.

L'intelligence elle-même ne put à cette date, au contraire de ce qu'Obermann avait réalisé, constituer une vie intérienre. Comme le sensualisme sentimental, et le sensualisme des sensa-

tions, le *sensualisme intellectuel* transforma la pensée et dépeupla, pour l'avoir trop enrichi de formes éphémères, cet asile intérieur qu'Obermann avait trouvé dans sa raison.

§ 3. — *Le Vide de l'esprit : la disparition du moi intellectuel.*

Avec la volupté des émotions et des images (je prends ce dernier mot dans son sens le plus large) le XIXe siècle a connu la volupté des idées. Obermann et Mme de Staël l'avaient déjà pressentie : Vigny l'a plusieurs fois affirmée, dans ses poèmes, dans son drame *Chatterton*, mais surtout dans son *Journal* : « Ce serait faire du bien aux hommes que de leur donner la manière de *jouir des idées et de jouer avec elles*... Un mandarin ne fait de mal à personne, jouit d'une idée et d'une tasse de thé... Consolons-nous par la pensée que nous jouissons de notre pensée même... La contemplation du malheur même donne une jouissance intérieure à l'âme qui lui vient de son travail sur l'idée du malheur. » Le travail de la pensée, en même temps qu'il fut une satisfaction donnée au besoin de réserve (les idées étant plus générales que les sentiments), au besoin de repos (les idées donnent une sérénité incontestable dans les orages de la vie sentimentale), au besoin d'intimité morale (quand tout passe en nous l'Idée est plus durable et moins accidentelle), ce travail de la pensée devint en outre assez vite une forme de cette avidité inquiétante des âmes modernes. Il tourna à la volupté du dilettantisme : il fut une manifestation originale de ce besoin d'infini qui tourmente encore les fils de René. Cette liaison apparaît très nette dans Sainte-Beuve (voir toutes les expériences d'Amaury dans *Volupté*), et aussi chez Renan : « Je goûte tout l'univers... Je jouis des voluptés du voluptueux, des débauches du débauché, de la mondanité du mondain, de la sainteté de l'homme vertueux... Je porte en moi le parterre charmant de la variété de mes pensées » (*Dial. philos.*, page 133).

Que ce jeu de la pensée, cette jouissance des idées n'aient pas toujours ruiné la vie intérieure, c'est trop incontestable pour

que j'y insiste. Mais il suffit que chez quelques esprits ils aient déterminé cette solitude pour que le danger n'en soit pas moins réel. Nous en avons au moins un exemple remarquable — et très minutieusement analysé, presque jour par jour — dans le *Journal intime* d'Amiel (édition Schérer 2 volumes). Le fait est d'autant plus probant qu'Amiel, comme Obermann, était très individualiste, qu'il multipliait les examens de conscience pour se mieux connaître, et qu'il avait cru longtemps trouver dans le travail de la pensée un principe de vie intérieure. Je trouve, dès les premières pages du *Journal* : « Mets-toi d'accord avec toi-même... Fais le testament de ta pensée et de ton cœur (volume I, page 6) » et encore : « Tout ce qui détruit ma liberté intérieure ou m'oblige à être autre que je ne voudrais et ne devrais être me blesse au cœur. Dépendre est pour moi une idée insupportable » (I-19). Une des formes ordinaires de sa méditation est celle-ci : « Qu'y a-t-il de plus moi dans moi? » Il avait, pour faire cette recherche, une merveilleuse, mais inquiétante intuition psychologique. Je citerai, par exemple, cette page si fine (I-91) où il étudie les raisons qui le rendent impropre à l'action. Il voit très bien qu'il est destiné à n'être qu'un rêveur, un spéculatif par sa timidité, par l'abus de la réflexion qui brise en lui la spontanéité et la confiance, par la peur d'être dupe surtout de lui-même, par la crainte de donner un mauvais exemple aux autres, par la frayeur de souffrir, par le désir d'une perfection irréalisable, par l'indifférence à la vie où il ne trouve pas le divin, par le sentiment « de sa faiblesse qui ne sait pas conquérir et qui ne veut pas être conquise ». C'est à la lumière de cette analyse morale qu'il veut éclairer et découvrir ce qu'il y a de plus personnel en lui.

Il commence par rejeter de son moi, toute sa vie sentimentale et imaginative. Il avait du mérite à le faire : il avait l'âme très riche. Il chérissait profondément le groupe des intimes qu'il mêla à sa vie autant que sa discrétion permettait la confidence. Il comprenait la nature en philosophe, mais il la sentait en poète et il associa souvent les paysages à ses « états d'âme » (voir ses descriptions de la Suisse et surtout du lac de Genève). Il sentait

vivement l'amour quoiqu'il ne l'ait jamais confessé, et il a parlé de la femme avec une délicatesse qui me rappelle M. Sully-Prudhomme. Il est très séduisant, très attirant par toutes ces pudeurs de la vie intérieure. Et il nous semble bien que ces émotions et ces rêveries formaient une partie très originale de son être. Lui ne le croyait pas. Comme Obermann, il jugeait les sentiments trop inconstants, trop éphémères. Et dans l'analyse qu'il en donne, il me fait songer à ce vers de son contemporain Leconte de Lisle : « Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel? » Il établit donc *théoriquement* que le vrai moi, le moi durable toujours identique à lui-même n'était pas le moi des émotions et des rêves. Il fit plus : il dépouilla *réellement*, pratiquement son être de tous ces sentiments que son analyse lui découvrait comme ne constituant pas son essence : « Toutes mes facultés s'en vont comme un manteau qu'on pose, comme la coque d'une larve. Je me sens muer ou plutôt rentrer dans une forme plus élémentaire. J'assiste à mon *dévêtement* » (I-132). Remarquez ce mot. Chez Amiel, il y a détachement et non déchirement. Il ne fait pas effort pour retenir ce qui passe en lui : c'est une peau morte qui tombe. Sa forme individuelle lui apparaît comme une étrangère. Ces sentiments « personnels », comme l'on dit, lui semblent impersonnels parce qu'ils sont contingents : il les regarde disparaître, froidement, comme s'il les voyait du dehors : « Mon privilège est d'assister au drame de ma vie, de me voir pour ainsi dire de la salle sur la scène, d'outre-tombe dans l'existence et de devoir feindre un intérêt particulier pour mon rôle individuel tandis que je vis dans la confidence du poète » (I-56). Il ne garde pas même le souvenir qui est comme l'empreinte de ce qui est mort : « Je ne retrouve pas mieux une de mes journées dans mon souvenir qu'un verre d'eau versé dans un lac; ce n'est pas chose perdue mais chose fondue : l'individuel est rentré dans la masse » (I-96).

Quel est donc le principe éternel, immuable de son être ? Amiel était métaphysicien, et de l'école allemande. Plus profondément que les sentiments, les rêves et mêmes les idées, il croyait qu'il existait l' « Être », ce support métaphysique des formes de

l'âme. « Le centre de la vie n'est ni dans la pensée ni dans le sentiment, ni dans la volonté, ni même dans la conscience en tant qu'elle pense, sent ou veut. Plus profondément que la conscience, il y a l'*être, notre substance même, notre nature* » (I-81). Il n'en restait pas d'ailleurs sur cette certitude théorique ; par instants, il *sentait* réellement cet Être vivre en lui : « Un recueillement profond se fait en moi ; j'entends battre mon cœur et passer ma vie. Il me semble que je suis devenu une statue sur les bords du fleuve du temps... Il me semble que *ma conscience se retire dans son éternité* » (*Journal*, 1856). Le moi métaphysique sortait ainsi, pour lui, des brumes de la philosophie et s'épanouissait en une réalité vivante, immuable, soustraite à la contingence du temps et à celle de l'espace. En rentrant par le recueillement dans cet asile le plus intime de son être, Amiel saisissait ce qui ne passe pas à travers ce qui passe. Il le saisissait d'abord en lui, puis autour de lui. Car si nos facultés ne perçoivent que les phénomènes, notre Être perçoit l'infini, le divin : « Il n'y a de repos pour l'esprit que dans l'absolu, pour le sentiment que dans l'infini, pour l'âme que dans le divin » (I-31). En même temps qu'il saisissait en lui sa substance, Amiel goûtait l'ivresse de l'absolu : c'est ce qu'il appelait « vivre en tête-à-tête avec l'infini » (I-41). Il a connu ces extases, ces rêveries métaphysiques, où son âme, ainsi dépouillée de sa forme humaine, et d'autant plus personnelle qu'elle paraissait plus « anonyme », entrevoyait à travers le torrent des apparences la pure lumière du divin. Cette rêverie toute particulière, il l'appelait le « dimanche de la pensée. » Elle lui permettait de mépriser ces attachements ordinaires des hommes qui ne les lient que pour un temps aux objets qu'ils ont le plus aimés : « J'ai un instinct de détachement impitoyable de tout ce qui m'enchante sans me lier définitivement » (21 juillet 1856).

Si Amiel avait toujours pu sentir en lui ce frisson de l'Infini, jamais il n'aurait été solitaire. Mais il avouait que ces « tête-à-tête » avec le divin étaient en somme assez rares. Quand il se réveillait de sa rêverie métaphysique, il perdait avec la conscience de son être la possession du divin ; et il ne retrouvait

plus le cortège des sentiments et des rêves qu'il avait rejetés de sa vie : « La conscience de la conscience est le terme de l'analyse : mais l'analyse poussée jusqu'au bout se dévore elle-même comme le serpent égyptien » (I-154). Il regrettait de ne plus vibrer au contact de la vie, et de s'être habitué, dans son rêve d'éternité, à rejeter de son âme tout ce qu'il savait destiné à mourir : « Quel penchant bizarre ! Ne pas oser jouir naïvement, sans scrupule, et se retirer de table, crainte que le repas ne finisse » (21 juillet 1856). Il éprouvait avec mélancolie que l'abus de la pensée et de l'analyse le privait de la vie intime du sentiment : « Fais en toi la part du mystère, ne te laboure pas tout entier du soc de l'examen, mais laisse en ton cœur un petit angle en jachère pour les semences qu'apportent les vents, et réserve un petit coin d'ombrage pour les oiseaux du ciel qui passent : aie en ton âme une place pour l'hôte que tu n'attends pas et un autel pour le Dieu inconnu. Et si un oiseau chante dans ta feuillée ne t'approche pas vite pour l'apprivoiser, et si tu sens quelque chose de nouveau, pensée ou sentiment s'éveiller dans le fond de ton être, n'y porte point vite la lumière et le regard » (2 décembre 1851). Mais il lui fallait bien en prendre son parti : il se sentait solitaire en face de son jardin dévasté : « Il fallait être ascétique jusqu'au bout... Mais quoi ? Je suis un homme et non un théorème » (18 août 1863).

C'est alors que pour se reconstituer une vie intérieure, et ne pas entrer « dans le cercueil de *son* vivant » (I-132), il mit en usage une singulière disposition de son esprit, que j'appellerai le sensualisme de l'intelligence. Il avait une facilité incroyable à faire flotter dans son âme, dépouillée et comme ravagée par l'analyse, tous les sentiments et toutes les idées des autres personnes : « Je ne déteste qu'une chose, l'emprisonnement irrémédiable de mon être dans une forme arbitraire » (II-19). Autant il était indifférent à sa propre vie, autant il était curieux de celle des autres. Sa définition de l'intelligence révèle bien le contemporain des Sainte-Beuve et des Renan : « Comprendre, c'est avoir conscience de l'unité profonde de la chose à expliquer... C'est donc s'identifier à elle... C'est plus difficile que juger, car c'est entrer

objectivement dans les conditions de ce qui est » (II-123). Il lui était plus facile—et aussi plus agréable—de refléter les idées d'autrui que de laisser épanouir les siennes : « Ma faculté essentielle est l'intelligence des diversités infinies de la vie... Répéter et reproduire en moi par l'intelligence sympathique toutes les existences individuelles m'est plus facile que de vivre de ma propre vie » (II-123). Il s'enchantait ainsi des métamorphoses successives de sa pensée : « Telle est la vie du penseur : il se dépersonnalise chaque jour » (9 septembre 1880). Il y goûtait même une sorte d'ivresse : « La fantasmagorie de l'âme me berce comme un yôghi de l'Inde et tout devient pour moi fumée, même ma propre vie. La pensée remplace l'opium » (I-109).

Malheureusement pour sa tranquillité morale, Amiel n'avait rien du dilettante : il prenait les choses trop au sérieux. Il se donnait tout entier à toutes ces idées étrangères que son esprit avide accueillait avec volupté : et tout cela faisait un chaos d'autant mieux senti comme chaos que notre philosophe voulait tout concilier : « Senti se heurter en ma conscience tous les systèmes opposés, stoïcisme, quiétisme, bouddhisme, christianisme. Ne serai-je donc jamais d'accord avec moi-même? (31 août 1869)... L'état inquiet, irritable, indéfinissable, anxieux est mon état. L'énigme qui se connaît énigme, le chaos qui s'aperçoit, le désordre qui se sent et ne se débrouille pas, telle est ma situation » (12 septembre 1876). Aussi ne pouvant se constituer un moi de toutes ces idées contradictoires, il les considéra bientôt comme autant d'étrangères qui traversaient *sans s'y fixer* le champ de sa pensée. Après s'être glorifié de son aptitude à revêtir toutes les idées, de ce qu'il appelait son « protéisme », il se vit incapable à s'arrêter aux unes plutôt qu'aux autres : « Je suis fluide, il faut m'y résigner... Je frissonne aux bords des grands abîmes vides de mon être intérieur » (14 juillet 1859). Il se jugea vide et solitaire parce qu'il était trop riche, et d'une richesse étrangère à son essence. Il a analysé cet état avec force. Il lui semblait que, par ce jeu trop intense de la pensée, son esprit capable de prendre toutes les formes n'en avait pas qui fût à lui. De là les images très nettes par lesquelles

il le désigne. C'est « le *cadre vide* de milliers d'images effacées », c'est « l'*appareil enregistreur* » (II-253) des impressions et des idées; c'est un « théorème abstrait », une simple formule algébrique : « Stylé par ses innombrables exercices, mon esprit est tout culture, mais il n'a presque rien retenu dans ses mailles. Il est sans matière et n'est plus que forme, *il est devenu méthode, il s'est éthérisé, algébrisé.* »

Voilà l'étrange conclusion où aboutissait le travail intellectuel d'Amiel. Le nihilisme en est plus effrayant que chez Obermann dont la forte personnalité se ressaisissait par la raison. Amiel qui ne vécut que de la vie intérieure arrivait à ne plus avoir de vie intérieure : « Mon esprit sent passer en lui le tourbillon vital qui lui est prêté momentanément. Il n'est que sujet pensant, il ne retient que la forme des choses » (9 septembre 1880). Et ce n'est pas un paradoxe que de rapprocher Amiel de Pierre Loti. Leur solitude est de même nature. L'âme de P. Loti par son incroyable facilité à accueillir toutes les voluptés et toutes les douleurs se sentait solitaire dans son universel écoulement. J'ai cité le jugement de M. Anatole France sur cet écrivain. C'est par une image analogue qu'Amiel exprimait sa détresse, le vide de sa pensée, l'impossibilité de rien étreindre de personnel et d'immuable dans la richesse de son être : « Les formes dansent la ronde du sabbat dans le chaos de ma pensée trop ouverte et trop hospitalière. »

Telles sont les formes les plus originales de la solitude du moi en face de lui-même telles que je les ai résumées dans ces deux derniers chapitres. Il y en a eu trois principales : l'*exil loin du passé*, *la monotonie des mêmes émotions*, *le chaos par trop de richesse et l'absence d'une forme déterminée.*

CONCLUSION

J'ai dû faire dans cette étude beaucoup de monographies : la nature du sujet m'imposait cette nécessité. J'ai autant que possible évité le morcellement en rattachant ces monographies à des idées générales : les portraits m'ont servi d'illustrations et de démonstrations. J'ai d'ailleurs laissé dans l'ombre les personnages et les sentiments trop connus ; et voici les deux ou trois points que je voudrais avoir suffisamment mis en lumière.

§ 1.

D'abord l'importance de la Solitude morale. Dans cette enquête qui porte sur la plupart des grands écrivains du XIXe siècle, il m'a paru que c'était là un frisson bien moderne, et pour ainsi dire le fond même de notre mélancolie. Toutes ces âmes ennuyées et désolées nous disent que l'âme, quoi qu'elle fasse, ne peut briser sa solitude. Et si ce n'est pas là tout le mal du siècle, c'en était sûrement la source vers 1800, et plus tard, parmi les afflux d'autres mélancolies, c'en est resté le grand courant. Nous sommes empoisonnés de romantisme : il n'est pas d'expérience, intellectuelle ou sentimentale, qui n'ait plus ou moins abouti à l'isolement. Il s'est trouvé que la même génération — ou à peu près — a connu toutes les formes de la solitude, l'exil dans la société et dans l'humanité, l'indifférence de la nature, l'éloignement des sexes, l'« absence » de Dieu, et, pour finir, la ruine de la vie intérieure dans le néant de l'ennui ou dans la complexité des émotions. Je ne vois pas de crise comparable à celle-là dans l'histoire des sociétés modernes. Rien au dehors, rien au dedans ; les hommes plus séparés qu'ils ne furent jamais, Dieu éloigné de la

terre, et chaque âme perdue dans ses émotions comme au milieu d'étrangères...

Pour qu'à une même époque toutes les formes de la solitude aient pu s'imposer, il leur fallait un principe commun. L'Isolement fut l'exaspération et la rançon de l'Individualisme... Mais que ces grands mots sont donc terribles! On peut entendre là-dessous un million de choses, c'est-à-dire ne rien entendre du tout si on ne définit rien. L'individualisme moderne a d'abord été l'égoïsme, la poursuite de la jouissance, la recherche d'un profit personnel. L'Univers n'a servi qu'à alimenter la vie intérieure. Peu ou point d'intimités, mais des frissons de volupté. On aime *sa* Pitié plus que les hommes, *son* amour plus que la femme, *son* extase religieuse plus que Dieu, *son* art plus que la nature. Le monde extérieur n'est que « l'occasion » ; tout y est excitation ou symbolisme, tout y ramène l'âme sur elle-même; les voix intérieures sont plus caressantes que tous les bruits de l'univers. Et il y a eu aussi un individualisme de conquête, le désir de projeter sur le monde la rêverie intérieure de l'âme et de plier l'univers à sa fantaisie : après l'égoïsme de la jouissance, l'orgueil de la supériorité. Mais cela ne servit qu'à faire éclater les différences et les oppositions. La Solitude morale est souvent née de ces antithèses avec la société, avec la Femme, avec Dieu. Même dans cet isolement qui est une forme du culte du Moi, il y a opposition entre l'esprit qui analyse et le reste de l'âme qui passe devant ce miroir comme un ensemble de visions éphémères que la raison ne peut retenir. Et enfin il y eut un individualisme de curiosité, non plus orgueilleux, non plus égoïste, mais plus redoutable que l'orgueil et que l'égoïsme. L'influence de l'analyse intime apparaît dans toutes les espèces de solitude. C'est l'abus de l'analyse qui a isolé l'homme des autres hommes ; c'est lui qui, à propos de toutes les émotions données par la vie, a fait observer moins la cause extérieure que la vibration toute personnelle : « je peux en ce miroir me connaître moi-même » (Vigny), et c'est enfin l'analyse poussée trop loin qui a fortifié l'ennui. Or l'ennui moderne a souvent été une forme de la solitude.

Obermann s'ennuie parce que son âme est vide, c'est-à-dire parce qu'en lui le moi qui pense ne peut sympathiser avec le moi qui vibre, celui-ci s'obstinant à ne pas vibrer : « Il est doux de se croire malheureux lorsqu'on n'est que vide et ennuyé. » Amiel s'ennuie, parce que son âme est trop riche, trop encombrée de frissons étrangers à son essence, et parce que son moi qui pense ne peut sympathiser avec le moi qui vibre, celui-ci multipliant à l'excès les émotions. C'est l'analyse morale qui a fait le vide dans l'âme d'Obermann, en émoussant sa faculté de sentir et en lui décolorant la réalité : « Je suis né sensible et je n ai jamais joui ! » Et c'est, à l'inverse, l'analyse qui a fait le chaos dans l'âme hospitalière d'Amiel, en éclairant toutes les contradictions de sa trop riche nature... Le vice des âmes modernes est de ne s'être intéressées qu'à elles-mêmes malgré toutes les apparences. Elles ont trop voulu se connaître par la réflexion, s'épanouir par la jouissance, s'agrandir par la possession de l'infini.

J'ai fait une très large place à Mme de Staël et à Sénancour. Ces deux écrivains sont très riches d'idées, et leurs idées naissent souvent de leurs émotions. C'est là, plus que dans Chateaubriand, que l'on voit se former le mal du siècle. René est un grand artiste et un grand poète, mais j'entends sa plainte sans bien comprendre sa misère ; il a transmis aux enfants du siècle la vibration et non le secret de sa mélancolie. J'y vois mieux et plus clair dans Mme de Staël : elle a profondément senti, mais elle a éclairci. C'est chez elle qu'il faut saisir les fils innombrables et ténus qui rattachent le romantisme à la fin du XVIIIe siècle. S'il y a des révolutions littéraires — et encore j'en doute — il ne saurait y avoir de révolutions morales instantanées. Il y a des transformations lentes et compliquées. Or il n'est pas possible de voir clair dans les âmes romantiques, sans remonter à Mme de Staël. Elle est d'une incroyable richesse. Pour la question très spéciale de la solitude — qu'elle a une des premières très profondément ressentie à cause du conflit de son individualisme et de son esprit mondain — c'est chez elle, c'est dans sa philanthropie héritée du XVIIIe siècle que se dessine subtilement, sous des formes raffinées et sincères, l'individualisme naissant et déjà exigeant.

Pitié pour les misères humaines, fonction sociale de l'art et prédication littéraire, « enthousiasme » religieux, autant de principes d'isolement sous des dehors d'intimité. Il ne lui reste de vraiment solide que sa vie intérieure. Elle souffrit longtemps d'un divorce entre son âme et sa moralité, entre son cœur et sa raison. Mais elle finit par réaliser solidement l'unité de ses facultés dans l' « enthousiasme ». Obermann voulait de même ne pas ruiner son moi comme les voluptueux ou les sentimentaux. Sur ce point, ces deux écrivains ont été prophétiques : ils ont deviné — et ont guéri en eux — cette solitude de l'âme en face d'elle-même que le sensualisme de Chateaubriand faisait pressentir et que tout le XIXe siècle, d'une façon ou d'une autre, devait faire épanouir. L'étude de l'isolement m'a fait remarquer sur deux ou trois points le passage du XVIIIe siècle philosophique au romantisme.

Elle m'a également permis de relier le Parnasse au romantisme.

§ 2.

Le Parnasse (1) a renié le romantisme : en réalité, ce qu'il rejetait c'était uniquement le romantisme sentimental et le romantisme dédaigneux de l'art et de la forme, c'est-à-dire une partie seulement du romantisme. Pour l'ensemble, le Parnasse sort directement du romantisme dont il représente l'épanouissement. Vers 1850 il n'y a pas eu un jeu de bascule, l'éternelle alternance de l'idéalisme et du réalisme. Les esthétiques furent différentes, mais non les âmes ; et c'est parce que les âmes poussèrent jusqu'au bout certains principes romantiques que le passage se fit, insensiblement d'ailleurs, entre la littérature lyrique et la littérature impersonnelle.

Le romantisme, c'était bien en un sens l'individualisme dans la société, l'affirmation du droit pour chaque esprit d'être lui-même et de confesser son âme, et c'est pour cela, dit-on, que le

(1) Je désigne sous ce nom un peu conventionnel toute la génération ~~réaliste~~ artiste qui a suivi le romantisme.

romantisme fut surtout une littérature lyrique. — Oui. Mais... la personnalité est-elle bien dans la confession du sentiment? Est-elle même dans le sentiment? Voilà ce qu'il était logique et naturel de se demander après les premières convulsions sentimentales. On crut que l'élégie était plus personnelle que le lyrisme tourmenté, et on crut ensuite que la littérature impersonnelle de la poésie descriptive ou du roman réaliste était plus personnelle que la littérature sentimentale. On passa du lyrisme agité au lyrisme impassible, et de l'impassibilité à l'impersonnalité dans l'art pour pousser jusqu'à l'extrême la distinction avec la foule, la séparation avec le vulgaire. Sur ce point il n'y avait pas recul, mais exaspération de l'individualisme.

Le romantisme c'était bien aussi l'individualisme dans l'univers c'est-à-dire que le romantique impose à la réalité la forme de son rêve. Il ne sait pas voir, il ne veut pas voir. Il crée un monde extérieur à sa fantaisie. Il imagine par avance un paysage ou un décor historique, et il plie de force la réalité à son invention. On sait la façon dont ils ont travesti l'histoire et interprété l'exotisme (1). Au contraire, le Parnassien est, dit-on, un réaliste qui « réfléchit » exactement l'univers et qui observe le monde et qui se soumet à la réalité. Et pourtant, ici encore, la différence n'est pas essentielle. Le Parnassien n'est pas un pur réaliste : il ne voulait pas l'être, il ne croyait pas l'être. On sait là-dessus les aveux de Flaubert et de Gautier. En se soumettant à la réalité, ils prétendaient en tirer ce que les autres n'y voyaient point : ils en dégageaient le caractère et la beauté, c'est-à-dire qu'ils l'interprétaient. Ils se défendaient d'être de purs miroirs. Ils imposaient à la réalité non pas leurs rêves sentimentaux, mais leur imagination d'artiste. Ils la déformaient eux aussi dans le sens de la Beauté. Et quant à la Vérité... mais qu'est-ce que la vérité? La Vérité, croyaient-ils, c'est ce qui ne s'altère pas, ce qui est éternel. Or l'univers réel que nous voyons est dans une perpétuelle transformation; il est un ensemble de figures qui

(1) Voir sur leur Espagne de fantaisie un article de M. Lanson (dans la *Revue de l'histoire littéraire de la France*, année 1899) « Emile Deschamps et le Romancero ».

passent. Le réaliste peindra ce monde éphémère et illusoire? Non. Il dégagera de la réalité ce qui lui paraît susceptible d'éternité. Flaubert demande à l'artiste d'atteindre la réalité « à travers les contingences ». C'est-à-dire que l'artiste parnassien modifie lui aussi l'univers visible. Il l'observe mieux que le romantique, c'est incontestable. Mais il le déforme. Il saisit dans la réalité mouvante ce que l'art pourra éterniser. Ici encore non pas recul, mais simple transposition de l'individualisme.

Le romantisme, c'était enfin le besoin d'émotions infinies, l'avidité de l'âme, et non seulement la manifestation de sentiments personnels, mais la poursuite d'une satisfaction personnelle dans toutes les expériences. Il y eut ainsi dans la génération de 1830 ce que j'appelais un « sensualisme sentimental », la recherche des vibrations, la volupté de l'émotion même douloureuse, la griserie de l'enthousiasme et l'enrichissement prodigieux de la sensibilité... Mais quoi? ce même besoin ne se retrouve-t-il pas encore après 1850? Il a simplement changé de manière. L'avidité du sentiment est devenue l'avidité de la sensation et encore l'avidité de l'idée. Même besoin d'infini, même recherche voluptueuse et égoïste de l'émotion. Après le sensualisme de la sensibilité, celui de la sensation et celui de l'intelligence. Ils ont tiré de l'univers, ces impersonnels réalistes, des frissons aussi aigus pour leur imagination esthétique que les romantiques en avaient fait sortir pour leur cœur.

Et si on veut enfin que le romantisme ait été parfois la recherche — d'ailleurs assez malheureuse et un peu gâtée par l'individualisme — d'intimités avec le monde extérieur, si les romantiques trouvèrent autour d'eux des « sympathies » dans la Nature, dans la Femme et dans leurs élévations vers Dieu, il est encore certain que sur ce point la génération de 1850 ne tourna pas brusquement le dos au romantisme. Elle connut aussi ce besoin d'intimité. Les âmes cherchèrent aussi des correspondances. Et sans doute elles furent moins sensibles à l'amour ou à la religion, mais elles se tournèrent vers les formes de la vie, vers les animaux ou encore vers l'humanité des âges lointains. Elles connurent aussi, elles goûtèrent — non sans mélancolie —

cette mystérieuse intimité avec la Beauté, avec l'Art qui devint pour eux une réalité vivante et une religion. Le désir était le même : la forme seule avait changé.

Sous cette esthétique impersonnelle du Parnasse, il y avait une psychologie très minutieuse qui n'était pas tellement différente de la psychologie romantique. Mais en outre — et voici une dernière remarque sur un point déjà signalé — chez les réalistes comme chez les romantiques la psychologie pénètre à chaque instant l'esthétique, et sans aller jusqu'à dire qu'elle la crée, il est certain qu'elle la fortifie.

§ 3.

Un caractère commun aux romantiques et aux réalistes, c'est ce que Sainte-Beuve appelle « la flamme de l'Art » (1). Dans un éloge de Gautier il essayait de concilier la manière poétique de Vigny et celle de Gautier, l'idéalisme « séraphique » du premier et le réalisme impersonnel du second : « Ce sont, dit-il, des frères qui ont un grand point de ralliement, le culte de l'Art. » Et il est bien certain qu'à ne pas trop creuser ce mot d' « Art », à n'y voir que la passion de la littérature et surtout le goût de la poésie, le Parnasse fut encore le prolongement du romantisme. Mieux encore, si on interprète ce mot d' « art » d'une façon un peu étroite comme le faisait Sainte-Beuve, si on y voit uniquement la beauté plastique et rythmique de la prose ou du vers, Sainte-Beuve n'avait pas tort ici non plus de rattacher le Parnasse au romantisme. Car le romantisme naissant fut d'abord la réforme du style et de la versification, et l'invention d'un vocabulaire plus imagé, plus riche en couleurs. Et c'est ce que fut aussi le Parnasse. En 1857, Banville et Leconte de Lisle pouvaient bien paraître à Sainte-Beuve les continuateurs, les « exé-

(1) *C. du lundi*, XIV, sur Th. de Banville écrit en 1857. Ce qui est étrange, c'est que Sainte-Beuve retrouve cette flamme dans le froid et amusant Banville à cause de son habileté à disloquer les vers, ces vers qu'il faisait « de main d'ouvrier... Il y a un feu sincère qui se fait reconnaître dans tout l'ensemble... Le poète a gardé au milieu de ses licences « l'amour du vert laurier ».

cuteurs testamentaires » de J. Delorme. Mais ce que Sainte-Beuve, intéressé à établir sa paternité, a subtilement négligé de dire, quoiqu'il l'ait ailleurs laissé entendre, c'est pourquoi le romantisme fut très vite un mouvement autrement profond qu'une révolution formelle et pourquoi vers 1850 au contraire, on en revint en partie au premier idéal des romantiques. Il me semble que la réponse à ces deux questions est la même : c'est que de nos jours l'esthétique littéraire n'est plus comme dans l'art classique séparée de la vie morale de l'écrivain ou de la vie morale d'un groupe d'écrivains. Elle est intimement rattachée à cette vie.

Ceci apparaît déjà vers 1800. La fin du XVIIIe siècle avait essayé une renaissance gréco-romaine. Le goût Empire est en partie une résurrection des formes antiques : on le trouve jusque dans Chateaubriand, jusque dans Mme de Staël si peu artiste, si étrangère à la beauté antique. Pourquoi cependant cette renaissance nous paraît-elle si froide et si ennuyeuse ? C'est qu'elle était un jeu littéraire, nullement en rapport avec la tourmente sentimentale de cette génération ; la tranquillité de l'art gréco-romain ne pouvait exprimer les frissons de l'âme moderne. Le Romantisme, en associant intimement l'Art à la Vie, et j'entends par là la vie morale et sentimentale, laissa tomber une forme littéraire qui était si contraire aux violences et aux tourments de la génération romantique. Il en fut de même pour ce culte de la forme et du style qui fut vers 1820 la première manière artistique des romantiques, celle que proclamait J. Delorme dans ses *Pensées*. Cette conception de l'art ne venait pas à sa date. Sainte-Beuve avait beau écrire plus tard : « Ce qui était bien certain pour ceux qui tentaient la pratique de l'art en vers (en 1827) et surtout dans l'ordre lyrique, c'est que les dernières sources... étaient taries et qu'il fallait se retremper non pas tant pour les sentiments (on les avait en soi) que pour l'expression, pour la couleur, pour le style » (1). Il y avait des sentiments sinon nouveaux du moins violents qui dérangeaient ce paisible et modeste travail de la

(1) Article sur Ronsard, 18 octobre 1855.

forme et de la rythmique. La « ciselure » ne fut plus le terme de l'art littéraire, exprimer l'émotion fut le vrai but du poète : le culte du sentiment devint vraiment une conception artistique. Mme de Staël triomphait (1), et aussi Lamartine disant : « J'ai eu de beaux cris, voilà tout » et Musset écrivant : « Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes » (2). Sainte-Beuve d'ailleurs félicitait Mme de Staël d'avoir « régénéré l'art » par « le cri instinctif et spontané des passions » (3). Une preuve très forte de ce rattachement de l'esthétique à la psychologie nous est donnée par la façon dont Mme de Staël interprétait le christianisme. Elle se demande dans sa *Littérature* pourquoi la littérature moderne doit être chrétienne et elle y revient dans l'*Allemagne*. Sa réponse est toute différente de celle de Chateaubriand. Celui-ci disait : Le christianisme allie la vérité à la beauté. Mme de Staël reprenait : La vérité est peut-être contestable, et quant à la beauté poétique je ne la sens pas. Mais vrai ou faux, beau ou laid, le christianisme a pénétré les âmes ; et c'en est assez pour que sur ce point l'esthétique des œuvres dépende des sentiments.

Cette manière d'interpréter l'Art fut aussi, malgré toutes les apparences, celle des réalistes et de tous ces artistes impersonnels. C'est ce que l'étude de la Solitude morale m'a permis de constater. Depuis le romantisme il y a et il y aura toujours une pénétration de plus en plus profonde de l'art et de la vie morale. L'Art est devenu de nos jours une psychologie et a déterminé de nouvelles manières de sentir (4). Mais en même temps *la psychologie de l'écrivain ou de sa génération crée ou du moins fortifie l'esthétique.* Qu'y a-t-il dans le goût gréco-romain de 1850 et dans le retour à l'antique des Parnassiens ? Était-ce un pur dilettantisme ? Non, mais c'est que la beauté sereine et

(1) Voir chap. sur la Littérature et l'Individualisme.

(2) « Un mot sur l'Art moderne » 1er septembre, 1833 et il ajoute : « L'art, c'est le sentiment et chacun sent à sa manière». Cf. « Des ouvrages faits non avec de l'art comme on dit à présent mais avec le cœur » (Journal *Le Temps*, 27 octobre 1830).

(3) *Pensées de J. Delorme.*

(4) Voir première partie, chap. V.

tranquille de l'art grec paraissait exprimer merveilleusement les nouveaux besoins d'apaisement ? Et pourquoi encore ce triomphe de l'écriture artiste, du rythme et de la rime, du style ciselé et éclatant ? Pourquoi le Parnasse put-il réussir là où Joseph Delorme avait échoué ? C'est que le culte de la forme était pour J. Delorme un jeu de styliste où rien de son cœur n'était engagé : il ne voulait que trouver du nouveau. Pour les Parnassiens, au contraire, la transformation de l'art romantique répondait à certaines exigences de la sensibilité. L'art impersonnel et travaillé dans la forme, le labeur d'un Flaubert ou des Goncourt étaient une transposition de ce besoin d'activité que les romantiques avaient dissipé en « mission sociale » ou en cris lyriques. D'ailleurs, dans cette recherche de plus en plus ardente de la distinction morale et de la supériorité, le goût de la beauté littéraire, la passion d'une belle rime ou d'une belle phrase furent considérés comme des marques infaillibles d'aristocratie. En outre, les âmes modernes, avides de « vérité et d'éternité », trouvèrent à satisfaire par l'art ce double besoin que rien ailleurs ne contentait. Dans le mensonge des formes ils crurent que l'Art seul est réel et qui plus est durable : « Une belle phrase, disait Flaubert, est éternelle. » Si l'horreur de la contingence, de l'illusion et de l'éphémère est une de nos souffrances, on a pu voir que les Parnassiens cherchèrent dans l'Art un remède moral à cette mélancolie. L'esthétique impersonnelle s'appuyait vers 1850 sur une solide psychologie : pour qu'elle pût triompher, il fallait que l'Ame passât par là.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS 1

PREMIÈRE PARTIE

L'Isolement dans la Société

CHAPITRE I. — L'Homme supérieur 33
— II. — La Pitié dans Mme de Staël 68
— III. — La Solitude de l'esprit chez l'écrivain 89
— IV. — La Solitude morale du Poète romantique 111
— V. — Le fondement psychologique de l'esthétique parnassienne . 166

DEUXIÈME PARTIE

L'Isolement dans l'Univers

CHAPITRE VI. — Les Voix consolatrices et l'échec du romantisme. 203
— VII. — La Sympathie esthétique et l'échec du Parnasse. 235

TROISIÈME PARTIE

Le Culte du Moi et la Solitude

CHAPITRE VIII. — La Solitude des Regrets chez les Romantiques 257
— IX. — Le sensualisme parnassien et la ruine de la vie intérieure. 272
CONCLUSION 301

ANGERS. — IMPRIMERIE DE A. BURDIN ET Cie, 4, RUE GARNIER

ERRATA

THÈSE FRANÇAISE

Page	Ligne	Au lieu de :	Lire :
34	16	antres	autres
48	10	dans les	dont les
59	27	spériorité	supériorité
72	23	par Mme de S.	pour Mme de S.
131	6	conciliant	conciliait
178	33	Pysché	Psyché
190	14	§ 7	§ 6
200	31	reste d'exprimer	reste capable d'exprimer
257	15	préviennent de	préviennent
294	28	qui veut	qu'il veut
304	en note	toute génération réaliste	toute la génération *artiste*

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

DEC 17 '82
DEC 04 '82
MAR 11 '83
MAR 06 '83
JUN 17 '83
JUN 29 '83
JUL 13 '83
JUL 11 '83

MAR 02 1986
MAR 16 1986
MAR 31 1986
APR 15 1986
14 AVR '86
OCT 16 1988
NOV 09 1988

NOV 12 1988
NOV 12 1988
MAR 28 1989
06 MAI 1991
MAR 28 1989
26 AVR. 1989

CE

PQ 287 .C3 1904

a39003 002232394b